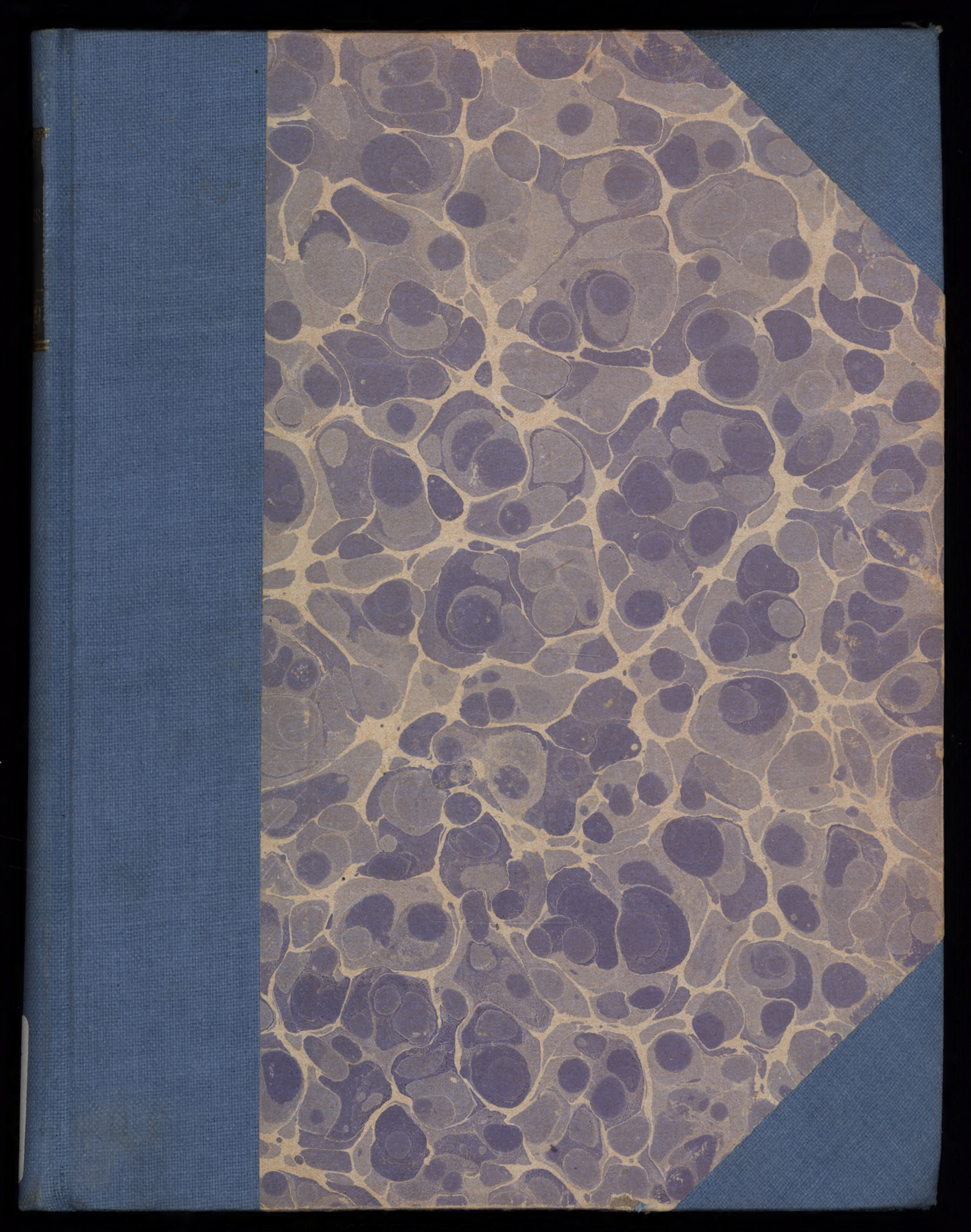


BULLETIN DES MÉTIERS D'ART.

Ce volume a été publié sous la direction de M. E. Gevaert, par MM. R. Lemaire, secrétaire; chevalier de Wouters de Bouchout ; Ch. Billaux ; A. Dankelman ; Arth. Van Gramberen ; Eug. Hucq, membres ; Arm. Golenvaux, économe de la Rédaction.

Avec la haute approbation et l'éminente collaboration de S. E. Mgr Mercier, cardinal-archevêque de Malines; MM. le R. P. van den Gheyn ; l'abbé Serville ; l'abbé X. Smits ; l'abbé Bosmans ; Rév. Fr. Fidèle-Gabriel ; G. Francotte ; Jan Stuyt ; G. Dansaert ; L. Cloquet ; Edg. Tinel ; M. Schmitz ; H. Carton de Wiart ; P. Vilain ; L. Cordonnier ; E. Soil de Moriamé ; A. Piron ; etc.

Tiré sur les presses de Vromant & C°, à Bruxelles.

ERRATUM.

Page 59. Lire comme suit le commencement de l'article 4, *Églises rurales en Angleterre :*

« En 1906, nous accompagnâmes la Gilde de saint Bernulphe au cours de son voyage annuel ».

Bulletin des Métiers d'art

·REVUE·MENSUELLE·

POUR LA PROPAGATION DES PRINCIPES RATIONNELS DE L'ARCHITECTURE ET DES ARTS DÉCORATIFS



HUITIÈME ANNÉE * * * * * * * * * * * 1908-1909



DIRECTION :
CHAUSSÉE DE TERVUEREN, 97

BRUXELLES

ADMINISTRATION :
RUE DE LA CHAPELLE, 3

TABLE DES MATIÈRES.

TABLE DES MATIÈRES.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.



BULLETIN DES MÉTIERS D'ART.

8e ANNÉE. JUILLET 1908.

A NOS LECTEURS.

LA huitième année du *Bulletin des Métiers d'art* marquera une étape nouvelle dans l'existence de notre revue.

La rédaction et l'édition vont recevoir, l'une et l'autre, une importante extension :

1° Le *Bulletin* aura désormais deux éditions distinctes : l'une, comme par le passé, en langue française ; l'autre en langue néerlandaise. Celle-ci paraîtra dans la même forme que la première. Elle portera le titre SINT-LUCAS, *Nederlandsche uitgave van het* « *Bulletin des Métiers d'art* » ;

2° La rédaction sera augmentée, grâce à la collaboration d'un groupe d'artistes, de critiques et d'archéologues hollandais, dont la réputation de talent et d'activité s'est étendue au dehors des frontières de leur pays.

Il est permis de considérer cette entreprise nouvelle comme le signe d'indiscutables progrès réalisés par les principes d'art que le *Bulletin* a toujours défendus.

Nos lecteurs envisageront, en outre, avec faveur, nous l'espérons, l'entrée d'un élément nouveau dans la rédaction. Sans que la direction ni le programme de la revue puissent s'en trouver modifiés, il en résultera un accroissement d'intérêt considérable par l'appoint de renseignements et d'études provenant d'un milieu qui a été apparenté au nôtre sous le rapport artistique, comme sous bien d'autres, par des liens excessivement étroits. Le passé de l'art s'est plus d'une fois confondu dans le nord et dans le sud des Pays-Bas. Des raisons multiples et influentes, telles que la communauté de race et de civilisation, l'identité des matériaux, les relations politiques et commerciales, ont uni pendant des siècles

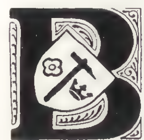
l'activité artistique de certaines provinces. De nos jours, malgré les circonstances qui ont divisé l'action commune, les sentiments sont demeurés, de part et d'autre, fort semblables. Tandis que s'opérait en Belgique le réveil d'un art chrétien, rationnel, national, le même phénomène se manifestait en Hollande. Les moyens d'action seuls différaient. Le moment a paru propice de mettre en commun l'acquis respectif et de réaliser le bénéfice de tous par les études de chacun. De part et d'autre, les membres de la rédaction ont devant les yeux leurs devises nationales. *Je maintiendrai :* Pour assurer, défendre et propager les principes qui sont à la base d'un art social, populaire, chrétien et national, nos collaborateurs hollandais et belges se souviennent que : l'*Union fait la Force*.

L'entreprise commencée aujourd'hui augmente considérablement les charges et les aléas du *Bulletin*. Nos amis ne l'oublieront pas, et ils auront à cœur de nous soutenir en propageant la revue, en lui amenant de nouveaux abonnés. A leur fidélité et à la garde de Dieu nous avons confié la réussite de cette nouvelle entreprise d'apostolat artistique.

La Rédaction.



A PROPOS D'UN DRAPEAU.



BANNIÈRE, étendard, drapeau sont trois termes usités dans le langage courant pour désigner une pièce d'étoffe, montée sur une hampe et généralement chargée d'emblèmes, qu'un groupe de personnes, troupe d'occasion ou association régulière, fait porter devant elle comme un signe de ralliement et comme une indication. Ces mots, cependant, ne sont pas parfaitement synonymes. Aussi dit-on souvent bannière au lieu de drapeau, bien qu'un drapeau ne soit pas nécessairement une bannière. La même confusion se commet entre un étendard et un drapeau.

Chacun de ces substantifs se rapporte à des formes différentes d'une même chose. Plus spécifiquement, on pourrait grouper autour du drapeau, de la bannière et de l'étendard, le pennon, la flamme, l'oriflamme, le fanion, etc.

L'acception actuelle de tous ces mots ne répond guère à leur sens étymologique, à leur origine historique. Les termes ont survécu à leur objet primitif avec une signification plus ou moins confuse.

L'étendard est le signe militaire de la cavalerie romaine, comme les aigles sont les emblèmes des légions. La bannière est l'insigne du ban germanique et de ses modifications à travers le moyen âge. Ces institutions ont vécu. Nos étendards comme nos bannières ne rappellent que vaguement les étendards romains et la bannière médiévale.

Aujourd'hui, il est vrai, l'étendard est encore le drapeau des troupes de cavalerie. C'est une pièce carrée, de petit format, qui, portée assez haut, se déploie facilement sous la brise et claque au vent. En français, on est amené, faute de meilleur terme, à désigner par ce mot tous les drapeaux flottants. D'autre part, on entend souvent qualifier de bannière les insignes composés d'une bande d'étoffe fixée par la partie supérieure. Ce type est adopté notamment par beaucoup de confréries religieuses.

Plus rationnel et mieux défini est le mot drapeau, parce qu'il tire son origine de la nature de l'objet. Il est aussi le terme le plus générique en la matière. En fait, on désigne par là une pièce d'étoffe quadrangulaire ou triangulaire, verticalement attachée à une hampe, et pouvant, par conséquent, se développer à côté de celle-ci.

On peut distinguer deux espèces de drapeaux, d'après leur position la plus habituelle. Il en est qui ne flottent guère : faits de lourde étoffe, doublés et brodés, il faudrait un vent assez fort pour les déployer. Ces drapeaux conviennent aux associations pacifiques et réglées. Ils sont bien en place à la tête des confréries, des corps de musique, des sociétés mutuellistes, des corporations officielles, etc.

Le drapeau flottant est évidemment plus primitif. La moindre brise développe son étoffe légère. Son allure hardie et joyeuse en fait l'insigne par excellence des associations politiques et des gildes. La renaissance



LE DRAPEAU A L'ATELIER.

des arts industriels en Belgique a créé une multitude de ces drapeaux, dont l'usage a existé chez nous de temps immémorial. Grâce à cela, la langue flamande possède, pour les désigner, un mot à la fois vivant et juste : *vlag* (de *vliegen,* voler) par opposition aux drapeaux en général : *vaan* ou *vaandel.*

La constitution et l'ornement du drapeau doivent être conçus en raison de sa position normale : pendante ou flottante.

Si le drapeau ne doit pas flotter, on pourra employer des étoffes assez lourdes. La broderie pourra intervenir en assez grande quantité pour le construire et pour l'orner. Il ne faut pas cependant lui enlever sa



LE DRAPEAU FLOTTANT.

souplesse. Évitons ces horribles placards en velours couverts de broderie d'or en relief et pliés en trois, que, pendant près d'un siècle, on a vu porter en tête de nos orphéons. L'Allemagne a mieux conservé le principe, et l'on voit chez elle nombre de drapeaux pendants, de bon goût et de bonne composition.

Dans ce drapeau, la partie normalement exposée va de l'angle supérieur près de la hampe jusqu'à l'angle inférieur opposé. C'est donc une zone traversant diagonalement le drapeau et s'élargissant vers le bas, en formant une espèce de losange irrégulier à contours peu définis. Il s'ensuit que, comme dessin et comme coloris, la composition doit être sobre et que les emblèmes et les indications nécessaires doivent

se rapporter au centre, à l'angle inférieur et aux bords.

La manière de construire et d'orner un drapeau flottant est toute différente. Il doit être bâti en étoffe légère, généralement en taffetas souple et solide, et rien dans son ornementation ne doit viser à l'alourdir. Il est d'usage aujourd'hui d'entourer les bords de franges, ce qui, incontestablement, finit l'ouvrage. Cependant, aux anciens drapeaux, on ne voit guère cet accessoire de passementerie. Mais il faut éviter les surcharges au point de broderie. Nous connaissons de ces drapeaux éxécutés il y a trente, vingt ou quinze ans, dessinés avec grand mérite, travaillés avec grand art, payés fort cher et qui ne flotteraient pas pour une tempête, tant ils sont lourds par leurs mille et un détails brodés.

Leur usure s'opère rapidement. Par le mouvement du vent et le poids mort de la broderie, la soie se fatigue et s'arrache. Il faut qu'un drapeau soit bien cousu, rationnellement coupé et le moins possible brodé, afin que le fond ne se découse, ni se s'arrache, ni ne s'use. En ce qui concerne la coupe, plus les morceaux sont petits, mieux il vaut, car moins il y a de surface au frottement.

Les anciens étendards qui, après des siècles, s'offrent à nous en meilleur état que nos drapeaux modernes après dix ou vingt ans, sont très instructifs à tous ces points de vue.

Sous le rapport esthétique aussi, broder un drapeau flottant est une erreur, parce que les propriétés de cette technique vont directement à l'encontre de la matière employée et du but poursuivi.

L'artiste se trompe si, en entreprenant la composition d'un étendard, il vise d'abord à représenter une scène ou un motif quelconque. Les sujets que portent un drapeau flottant ne sont que l'objet secondaire de l'œuvre. Certains étendards anciens, du XVII[e] ou XVIII[e] siècle, sont couverts de rinceaux de fleurs et de feuilles, dont le rôle est d'orner en coupant le fond, de créer une mosaïque de couleurs, un jeu de lignes ; sur le tout, allant d'un angle à l'autre, la croix de Bourgogne ou de saint André. C'est un emblème fort sommaire relativement à toutes les indications qui papillottent sur nos drapeaux modernes.

Toutes flétries que sont leurs couleurs, ces anciens drapeaux offrent, en général, une jolie harmonie de tons. Mais il faut les voir flotter en plein air. Tel est, en effet, leur milieu naturel, pour lequel ils sont créés. Leur mobilité est continuelle, et tout sujet qui ne peut être résumé en quelques lignes caractéristiques ou en une masse suffisamment définie se dérobe à la lecture. C'est ce qui explique la croix de Bourgogne, c'est ce qui donne aux lions belgiques de nos étendards leur beauté fantastique. Mais, avant tout, le drapeau doit fournir une mosaïque transparente. Les couleurs sont des symboles aussi bien que les sujets, et ces couleurs doivent s'harmoniser d'après leur valeur en transparence au plein air. On ne pourrait mieux comparer leur principe qu'à celui du vitrail, leur taffetas tenant lieu de verre et leurs coutures surfilées de soie représentant les plombs. Les effets sont les mêmes sous beaucoup de rapports. En plein air, les couleurs du fond sont souvent bien différentes de ce qu'elles sont sur le métier. Leur valeur se modifie d'après leur opacité ou leur transparence.

Mais toujours opaques sont les coutures. Quelle que soit la couleur des soies qui les recouvrent, leur valeur se neutralise en grande partie au plein air. Le brodeur qui oublie ce point s'expose à de grandes déceptions.

Il faut éviter, *a fortiori,* l'emploi des sujets brodés dans les étendards. A côté des autres parties soumises à un double éclairage et allégées par la pénétration de la lumière, les parties brodées ont un aspect alourdi et terne ; elles sont, en outre, rongées, sur les contours, par le rayonnement de certaines couleurs transparentes. On constate des effets analogues dans le vitrail. L'art du métier consiste à tirer parti de ces phénomènes.

Un brodeur nous montrait un jour un drapeau qu'il venait de terminer. Dans un médaillon central se voyait le buste d'un personnage grandeur nature. L'artiste avait épuisé, à cet endroit, tous les efforts de son talent et avait parfaitement synthétisé la physionomie en quelques traits. Toutefois, il avait cru devoir broder les yeux, les lèvres et quelques autres détails. Élevé vers le jour ce bel ouvrage produisait un effet désastreux : la tête devenait grimaçante et presque illisible ; en plein air, elle était lourde et insignifiante. Devant cette épreuve, l'artiste fut d'abord stupéfait ; ce technicien habile n'avait jamais soupçonné l'épreuve, faute de remonter au principe de la destination. Combien ne pêche-t-on pas dans tous les domaines de l'art, en négligeant de juger l'œuvre en place !

On oublie que l'effet général, l'effet décoratif est le premier but à poursuivre. On donne au motif ornemental une place trop importante, et, à force de travailler ce détail pour lui-même, l'on finit par faire de l'art pour l'art.

Que le drapeau, signe distinctif et signe de ralliement, soit donc harmonieux, mouvementé, vibrant dans sa ligne et dans sa couleur : tel est le point capital.



DÉTAIL DE LA FIGURE.

Mais, incontestablement, on peut en même temps plutôt que de se borner à la fantaisie, donner à la composition des lignes et des couleurs un intérêt secondaire : celui de leur signification. Parmi les indications d'un drapeau, toutes n'ont pas non plus la même importance. Quelques-unes peuvent, c'est le cas de le dire, « tomber entre les plis ». D'autres doivent être toujours en vue. Elles méritent donc une place de choix.

Dans un drapeau carré, l'étoffe, si légère soit-elle, ne se déploie aux extrémités que s'il y a quelque brise. C'est ce qui a fait adopter jadis, pour les étendards, la forme oblongue, le grand côté tenant à la hampe, ou la forme triangulaire, qui équivaut à la suppression du poids aux extrémités [1].

Dans un article précédemment publié

1. La forme oblongue dont le plus grand côté est horizontal n'est justifiée que pour les pavillons exposés à une forte brise.

par le *Bulletin* [1], M. J. De Raedt a parfaitement montré que le bord près de la hampe, surtout à l'angle supérieur, est la zone qui se découvre le plus aisément dans un drapeau. C'est donc là qu'il faudrait placer le motif principal. Cette zone est plus ou moins grande en raison inverse des dimensions de l'étendard.



Toutes ces réflexions ont été faites à propos du beau drapeau que nous publions ici et qui appartient au Cercle ouvrier de la paroisse Saint-Philippe de Néri, à Bruxelles-Ixelles. Il est assurément l'une des œuvres du genre les mieux comprises que nous ayons rencontrées. Il est de forme à peu près carrée et d'assez grande dimension. Il ne porte point d'écussons, ni de banderoles, ni d'autres charges peu convenables à la décoration rationnelle d'un drapeau. Divisé en trois compartiments verticaux, il porte au milieu sur champ noir la figure du patron de la paroisse Saint-Philippe de Néri. A dextre, sur un fond aux couleurs d'Ixelles, vert et blanc, se relèvent les armes de Bruxelles, le saint Michel triomphant. De l'autre côté, posé sur les couleurs de Bruxelles, rouge et vert, se détache l'arbre bénit de la commune d'Ixelles. Ce thème est simple, aisément lisible et de signification nette. Toutefois, après ce que nous avons dit plus haut, il eût été parfaitement logique de poser la figure centrale le long de la hampe et de consacrer le reste du drapeau aux indications plus secondaires.

Les couleurs sont très harmonisées. Si nos gravures pouvaient les rendre, les lecteurs verraient qu'elles ont été choisies et distribuées pour la vue en plein air. Bien qu'elles ne soient pas également photogéniques, elles se montrent cependant avec une valeur différente sur l'une et sur l'autre photographie. La première représente le drapeau exposé dans l'atelier, sur un fond non transparent. La seconde le montre flottant, éclairé, par conséquent, de face et de dos et pénétré de lumière. Si, dans celle-là, se perçoit mieux le métier, on voit, dans celle-ci, l'œuvre se mouvoir, formant un tout harmonique, pondéré, vivant. On sent que c'est en vue de cet état qu'elle a été conçue et exécutée. C'est par ce sentiment de la destination que ses auteurs ont été amenés à exclure la broderie, exception faite, toutefois, pour la branche de lis, où elle se justifiait. En confrontant avec soin les deux photographies, on vérifiera ce que nous avons dit plus haut à ce sujet, moins clairement toutefois que ne l'aurait permis une œuvre où la juxtaposition des broderies et des soies eût été moins parfaite.

Cette réserve et cette simplicité du procédé n'ont cependant pas empêché une grande somme et une réelle intensité de sentiment. Les contours des sujets sont fermes, purs et nets. Rarement on a pu voir dans une œuvre de ce genre une figure rendue avec autant de vigueur et d'expression que celle du saint. Ceci est la preuve d'une bonne compréhension du style, d'une parfaite connaissance du métier et d'une habileté incontestable, chez l'auteur du carton aussi bien que chez l'exécutant du travail.

L'ouvrage est sorti des ateliers de l'orphelinat des Dames de l'Adoration perpétuelle, à Watermael. A. C.

1. Voir *Bulletin*, 6e année, p. 337.

AUX MARTEAUX.

N lisant l'article paru dans le *Bulletin* d'avril, ce cri me revint en mémoire, non pas seulement pour réveiller le souvenir des légendes du moyen âge, mais pour me faire souhaiter de voir ici réunis quelques types de marteaux intéressants par leur note d'art.

Le marteau a toujours été un des plus indispensables outils ; il n'est presque pas de corps d'état qui ne l'utilisent, avec des caractères variés selon leur emploi. Il y a toutes espèces de marteaux ; tantôt leur caractère particulier réside dans la tête et tantôt dans la panne ; et, en maints métiers, l'une et l'autre de ces parties ont leur utilité propre et fort appréciable.

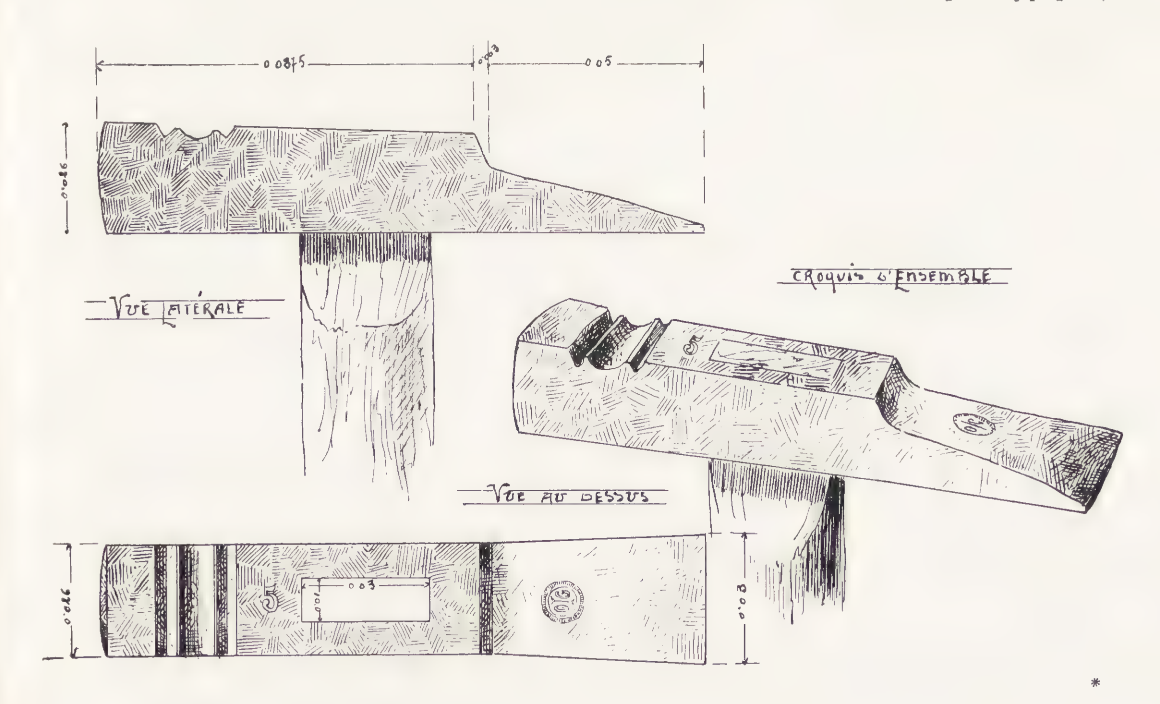
Ce qui nous prouve que le marteau était pour beaucoup de corps d'état le principal outil, c'est d'abord la dénomination de « gens de marteau » donnée à ceux-là qui s'en servaient dans leurs métiers. C'est aussi le cri que j'écrivais en tête de cette note. Lorsque, au moyen âge, dans les villes industrielles de la Flandre, à l'heure du danger, on criait « aux marteaux », les artisans sortaient, brandissant l'outil subitement interrompu dans son travail et devenu une arme redoutable.

Certes nous ne désirons pas le revoir en un semblable jour, mais dans sa destination normale, pacifique et féconde, dont il porte les caractères variés dans la destination de ses formes.

Aujourd'hui qu'un mouvement toujours grandissant engage nos artisans à donner à la matière le caractère artistique qui lui est propre, combien ne serait-il pas heureux et logique de voir introduire une note de goût dans la forme des outils !



Nous avons donc réuni quelques spécimens de marteaux qui nous ont paru typiques, et

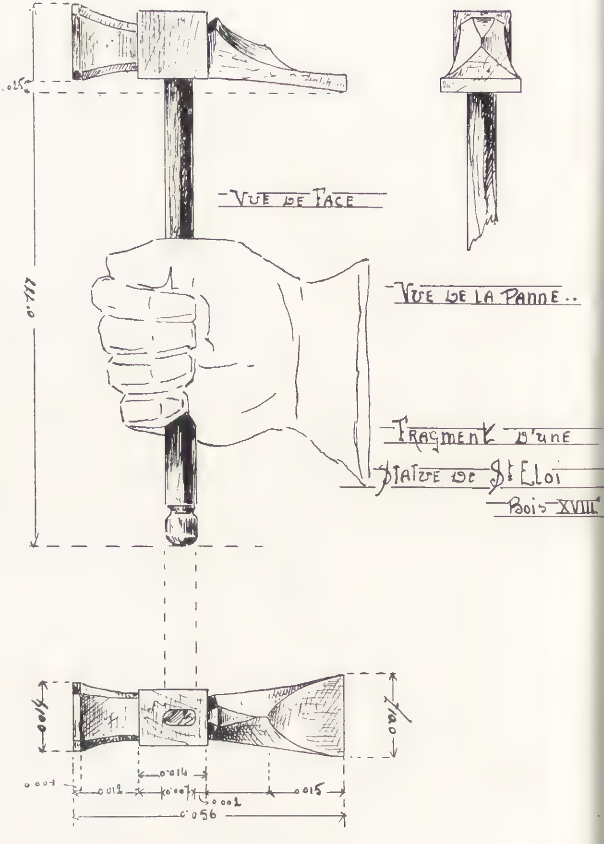


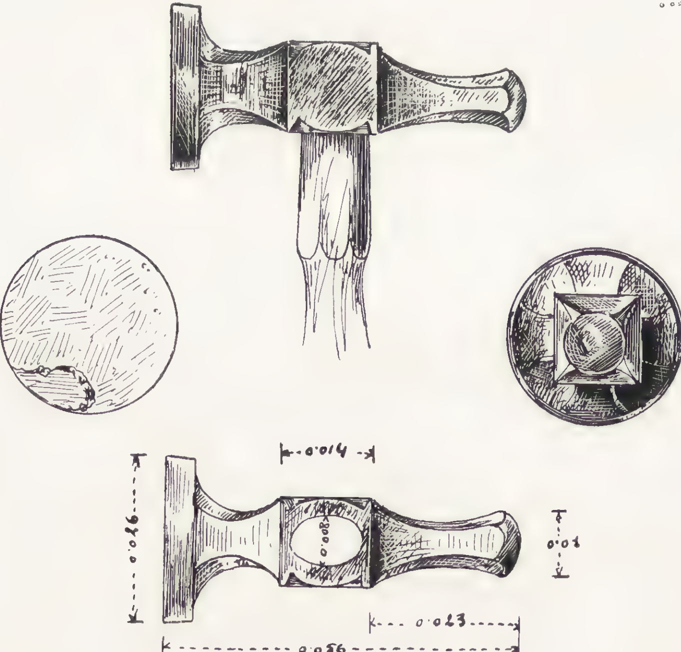
*

nous en présenterons quatre aujourd'hui. Le premier, quoique simple dans la ligne générale, est cependant empreint de caractère. C'est un marteau en fer d'une longueur totale de plus de 9 centimètres. La petite entaille que porte la tête lui donne, au naturel mieux qu'en dessin, une forme agréable, qui tend à accentuer l'expression de la force. Le dessus de la tête seul a reçu une ornementation. En outre, il porte un chiffre et un poinçon. Le chiffre 5 était probablement un numéro correspondant au poids, et le poinçon est celui du fabricant ; il se compose de deux lettres, O et G. ; peut-être un chercheur y trouverait-il des indications précises quant à l'origine et la date de fabrication de l'outil. Il nous semble que l'entaille à la tête a dû être faite au burin à en juger par l'irrégularité de sa façon, que nous avons tâché de reproduire dans la vue d'ensemble.



A une statuette en bois, travail du XVIIIe siècle, représentant Saint Eloi, patron des orfèvres, nous avons emprunté le deuxième document : un marteau nullement banal. Il est plus travaillé que celui que nous venons de décrire, toutes les parties ont reçu une ornementation très distincte, la tête est séparée parfaitement de la panne par un bloc carré qui reçoit le manche. L'idée de donner une allure à chaque partie de l'outil n'est pas autre chose que l'application de l'outil à sa destination technique : outre que le bloc central est plus volumineux, parce qu'il est déforcé par le trou nécessaire pour y enchâsser le manche, chacune des extrémités du marteau est destinée à des fonctions définies et précises, tandis que le centre est l'âme du marteau, le générateur du poids nécessaire à la frappe.





Une tête fort gracieuse s'en dégage, ainsi qu'une panne gentiment travaillée. L'outil est digne du travail de quelque métal précieux plus maléable que le fer et plus délicat surtout.



Du même genre est cet autre marteau, qui a sur le précédent l'avantage d'être un document direct. C'est un outil d'horloger, dont les trois parties sont bien accusées.

Une tête ronde et plate, nécessaire pour la frappe, sort élégamment du centre qui, lui aussi, a reçu quelques coups de burin ; d'un mouvement semblable, mais plus délicat, se dégage la panne terminée de façon arrondie, particularité nécessaire, car la panne, ici, sert à enfoncer le rivet dans les pièces d'horlogerie, et, pour ne pas endommager la pièce autour du rivet, il faut que l'outil n'ait qu'un seul point de contact, ce qui est élémentaire à toute portée ronde. La panne sert aussi à frapper le cuivre pour le durcir, et ce par une série de petits coups répétés. Ces coups ne pourraient se donner avec la tête qui, en tombant sur le métal, y laisserait l'empreinte de sa surface. Nous avons tenu à signaler dans notre croquis un éclat existant actuellement dans la tête du marteau.

Cette œuvre, délicatement travaillée, date de la deuxième moitié du XIXe siècle.

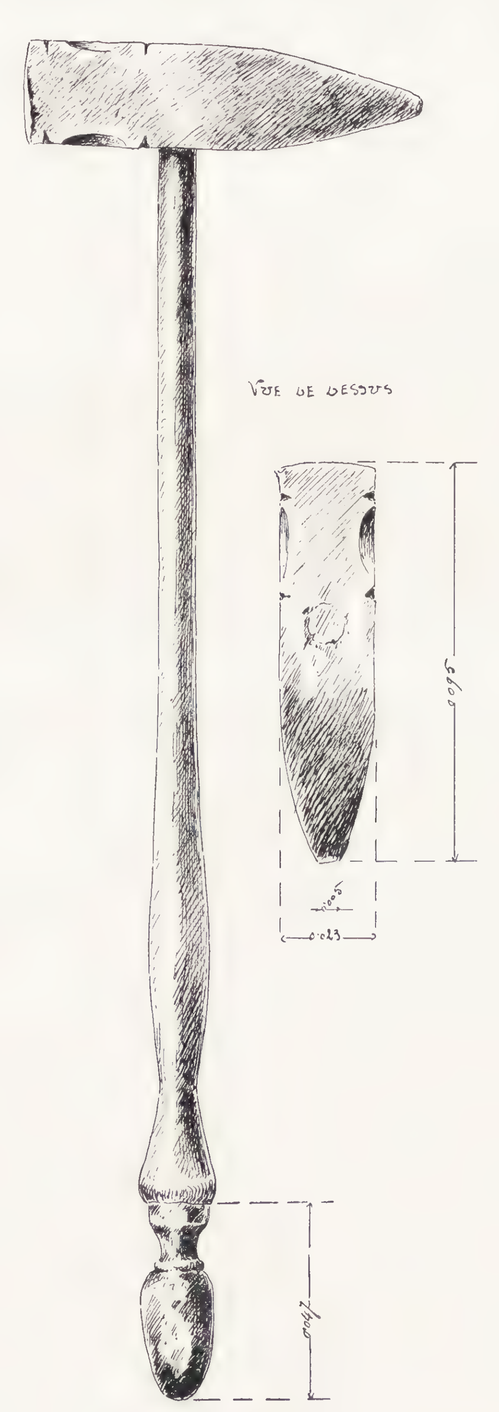
Elle a été fabriquée par un mécanicien, fabricant d'outils pour horlogers, qui habitait autrefois la rue des Longs-Chariots, à Bruxelles.



Tout autre est le dernier marteau. Il s'agit ici d'un outil de ménage, destiné à la casse du charbon.

Nous l'empruntons à un jeu de feu du XIXe siècle, en le reproduisant tel qu'il est actuellement.

Pour un outil dont le luxe semble devoir être éloigné, il a une allure très distinguée : la tête a reçu quelques coups de burin qui la rendent agréable, et la pointe, maintenant émoussée, devait bien fendre les blocs. Le manche en fer, rivé a la tête, se termine par une sorte de pommeau en laiton.



Nettoyé comme il l'est, son fer, bien poli, et son cuivre reluisant, ce marteau a quelque chose de la gaieté des foyers propres et ordonnés, où l'on se trouve bien toujours et dont on voit mieux les vertus, les jours de grands froids et de neige, quand l'extérieur nous éloigne.

EUG. HUCQ.

UNE SCULPTURE SUR IVOIRE[1].



L'IMPRESSION qui se dégage de l'ensemble, comme de chaque détail en particulier, est des plus remarquables et des plus satisfaisantes. Aucun point ne reste indifférent; l'esprit de l'auteur guide en tout et partout l'outil mis en action, depuis les draperies amples, aux plis libres et dégagés, jusqu'aux accessoires les plus minuscules, dont, entre autres, les têtes et les mains, qui sont de vrais chefs-d'œuvre de nature idéalisée en synthèse par l'artiste chrétien pour l'expression de l'abstrait.

Les mouvements de corps, les poses, le jet et le jeu des draperies rappellent de très près ceux de la grande sculpture dont, étant donnée leur taille, ils ne s'écartent que par leur caractère précieux en nervosité et en finesse.

Les deux anges que nous faisons figurer ici (fig. 7) proviennent de la Sainte Chapelle du Palais à Paris; ils remontent au XIIIe siècle et caractérisent parfaitement la sculpture de l'Ecole d'Ile-de-France à cette époque. Bien que leur fonction soit de décorer la construction en accompagnement de détail, ils offrent une grande analogie, à tout point de vue, avec ceux du groupe qui nous occupe. Comme eux, ils ont le corps franchement articulé, suivant les données conventionnelles d'un canon géométrique qui était la règle appliquée jadis par les artistes et artisans, à cette époque plus chrétienne que la nôtre, où la nature, ou plutôt la matière, n'avait pas dans les arts le rôle prépondérant qu'on lui a attribué, bien à tort, depuis le déclin de l'ère religieuse du moyen âge.



FIG. 7. — ANGES DE LA SAINTE-CHAPELLE DE PARIS.

1. Voir *Bulletin*, 7e année, p. 376.

Indépendamment des figures, les attributs ou emblèmes ont eux-mêmes une ressemblance frappante : même silhouette de chandelier en proportions et profil, même façon de le porter. La seule différence qui existe entre eux est le caractère donné en technique à la matière travaillée en vue de ses dimensions et de sa destination, tout en tenant compte de sa nature.

Passons à la figure de la Vierge. N'est-elle pas un rappel, une présentation différente d'une même ordonnance de la figure qui suit (fig. 8), laquelle est la reproduction de la statue de Notre-Dame du portail de la collégiale de Hal? Le mouvement, le geste, le drapé, l'expression sont bien les mêmes dans les deux sujets. Seul le caractère d'écriture varie et fait, de l'une, une figure monumentale et, de l'autre, de la sculpture mobilière. Le fond est le même ; la forme seule diffère. Dans l'une comme dans l'autre, la matière est exclusivement au service de l'idée par l'entremise et pour le profit de l'homme raisonnable, intelligent et religieux.



A ces quelques considérations de métier s'adjoint un symbolisme profondément chrétien où la foi de nos pères se montre vive, profonde et robuste.

C'est, tout d'abord, la très sainte Vierge qui, au centre de la composition, attire toute l'action et les regards. Ce tableau est évidemment, il le prouve, un tableau de dévotion envers Marie. Portant le manteau royal, elle reçoit au front la couronne que, par l'entremise d'un ange, Dieu lui-même lui décerne comme à sa créature bien-aimée, parce que toute pure et immaculée, la montrant ainsi Reine de la terre et du ciel. Et avec quelle délicatesse, quel tact exquis, cette



FIG. 8. — STATUE DE LA VIERGE A HAL.

pensée n'est-elle pas exprimée ! L'ange aux ailes déployées émerge d'un nuage qui figure le ciel, d'où il descend en un mouvement non douteux. Les bras étendus au dessus de la tête de sa Souveraine, il la couronne mystiquement, sans même toucher au diadème, qui déjà ceint le front ; le

mouvement enveloppant des bras et des mains indique nettement l'intention et l'action.

De la main droite Marie tient le livre de l'Ancien Testament, qui, jusqu'alors, a fait sa nourriture. Ce livre ne la préoccupe plus, sa façon de le porter l'indique, bien qu'elle ne le rejette pas, parce qu'il est toujours pour elle, comme pour tous ses sujets, digne de tout respect comme émanant de Dieu lui-même. Mais toute son attention est maintenant fixée, son regard en témoigne, sur la réalisation des prophéties, sur son divin Fils, Jésus, qu'elle porte sur le bras gauche.

Ces deux figures sont toute une scène qui nous dit par la méditation tout ce qui peut être dit sur le mystère de l'Incarnation.

L'Enfant-Dieu, le divin Fils de Marie se montre de taille et de manières semblable aux humains de cet âge ; mais combien réfléchi, conscient, digne, divin ! A la grâce de l'enfance il joint la grandeur ; il n'est pas l'enfant uniquement enfant que la Renaissance nous mettra sous les yeux. L'artiste chrétien qui connaît le but de l'art, qui, dans toutes ses œuvres, n'a en vue que la recherche du bien et du beau, qui n'agit que selon les données de sa foi, a négligé ici, comme ailleurs, les formes charnelles pour n'écrire qu'un petit corps articulé et en mouvement propre à symboliser et exprimer sensiblement la vie et la pensée de Dieu le Fils fait homme pour le rachat du monde. A l'expression d'un maximum d'idée, il a fait servir un minimum de nature.

Cette belle petite figure est, par son jeu, en relation intime, de même qu'en complète conformité de vues et d'actions, avec l'acte et la pensée de sa très sainte Mère. La pose, le regard, le mouvement des figures le marquent nettement. De la main gauche le divin Enfant tient une petite sphère terrestre (que le monde est petit auprès de lui !) surmontée d'une croix. Voilà sa pensée, l'objet de son action, la raison d'être du Fils de Marie : la rédemption. De la main droite, il participe au couronnement de sa Mère, devenue la Reine du ciel et de la terre par sa maternité divine.

Encadrant ce groupe, grand et charmant tout à la fois, deux anges, esprits de lumière, serviteurs et glorificateurs de Dieu, étendent leurs ailes et tiennent leur lumière au service de leur Roi et de leur Reine, ce que figurent les cierges portés sur chandeliers.

Par sa matière, par sa forme, par son symbolisme, ce feuillet de diptyque est assurément un chef-d'œuvre en art chrétien et il nous faut bien avouer que, même parmi les meilleures de nos productions modernes, difficilement nous trouverions un thème aussi vaste que celui-ci, écrit avec autant de simplicité, d'énergie, de clarté, de respect et de foi. L'art vraiment chrétien n'est qu'une manifestation de la pensée chrétienne ; travaillons à l'accroissement de notre foi, en nous et autour de nous, et nous pourrons penser à remettre nos œuvres dans le courant de celles de nos pères.



Avant de livrer nos quelques réflexions au lecteur, nous tenons à nous poser encore trois questions à propos de ce feuillet :

1. Quelle est la provenance, le pays d'origine, de ce joyau d'art ?

2. Quelle a été sa raison d'être, sa destination ?

3. Quel a pu être son état primitif ?

1. Nous croyons pouvoir établir que cette œuvre, par son caractère général, appartient à l'école qui s'étendait, au moyen âge, de la Picardie au Nord de la Belgique. Maintes statues disséminées sur ce territoire, des bas-reliefs, des figures de vierges entre autres, et parmi elles celle de Notre-Dame de Hal, dont nous donnons ci-dessus une reproduction, semblent réclamer ce sujet comme des leurs. A comparer la figure de la Vierge dans nos deux illustrations, on trouvera plus d'un point de ressemblance ou d'analogie, presque de similitude, ce qui semblerait nous autoriser à conclure qu'elles sont d'origine commune.

2. Sans conteste, comme tous ses semblables, notre feuillet est la moitié d'un diptype qui constituait une image de piété, un tableau de dévotion, un livre d'oraison ou de méditation pour son époque où l'imprimerie n'existait pas encore et où les manuscrits étaient rares ; le propriétaire l'exposait chez lui, l'emportait lors de ses déplacements et voyages, comme une sorte de petite chapelle domestique portative.

3. Comment se présentait-il, lors de ses beaux jours ? Quel était son aspect ? N'a t il jamais été polychromé ? ou bien, ce que ne nous révèle nullement son état actuel, qui ne porte aucune trace de couleur, n'a t-il pas été une harmonie complète en art par l'union de la matière, de la forme et de la couleur ? Ce qu'il nous est permis d'affirmer, c'est qu'il n'a pu être un tout animé et complètement expressif qu'à cette condition.

F. F.

L'ART CHRÉTIEN ET LA NATURE [1].



LE mot des Livres Saints reste éternellement vrai : il n'est rien de meilleur que de se réjouir dans l'œuvre accomplie : *Nihil est melius quam lætari in opere suo.*

C'est assez, me paraît-il, de ce texte sacré pour exalter et pour défendre les distributions de prix, l'honneur et la joie de nos écoles religieuses.

Dans certains milieux, on affecte de les considérer comme un abaissement de la dignité humaine. La société idéale que d'aucuns nous préparent ne connaîtra plus que la vertu ; le travail y apparaîtra non pas comme une expiation nécessaire, mais comme un acte de solidarité portant en lui sa récompense ; les hommes vivront sans émulation et sans lutte, dans une bienheureuse égalité.

Les concours à quoi se complaît l'esprit conservateur, les récompenses promises aux vainqueurs, les livres, les couronnes, les médailles, tout cela n'a d'autre effet que de retarder l'avènement des temps meilleurs.

Vous m'en voyez bien fâché, mais, pour ma part je me sens incapable de goûter tant de vertu : j'aime l'effort partout où il se ma-

1. Discours prononcé à l'institut Jean Bethune, par M. G. Francotte, ancien ministre de l'Industrie et du Travail.

nifeste, j'applaudis de grand cœur au témoignage qui en est rendu et je demande à Dieu de me retirer de ce monde avant que les hommes aient renoncé à goûter le prix de la victoire sur eux-mêmes et sur les autres.

Si parler ainsi, si agir de la sorte est un crime, goûtons le *bonheur dans le crime.* Réjouissons-nous !

Réjouissons-nous avec les chers Frères de Saint-Luc, dont le visage respire plus que jamais cette bonne humeur, caractéristique, au dire d'un écrivain français, de leur congrégation ; avec le Frère Marès, que l'âge ni les honneurs ne changent et qui s'obstine à chercher le contentement dans l'affection de ses élèves et la confiance des familles.

Réjouissons-nous avec ces familles elles-mêmes ; elles s'applaudissent, j'imagine, de ce sacrifice à quoi tant de parents ne se peuvent résigner, le sacrifice du revenu qu'apporte au ménage le travail prématuré des enfants ; car voilà leurs fils en possession du métier qui assure en même temps une existence aisée et l'élévation du caractère avec la dignité de la vie.

Enfin, amis de Saint-Luc, réjouissons-nous à notre tour : l'élévation du caractère, la dignité de la vie, ce sont les bienfaits que nous cherchons à répandre autour de nous. Il est beau de s'apitoyer sur la foule, à l'exemple du divin Maître; sachons aussi, comme lui, dégager les élites qu'elle recèle. Les sociétés ne subsistent et ne progressent que par le fait des élites : appelons à nous tous ceux qui sont capables de répandre la bonne nouvelle ; et puisque nous sommes dans une école Saint-Luc, réjouissons-nous de voir se multiplier les apôtres de l'art chrétien et de la vie chrétienne.

Il nous faut remercier M. Dansaert d'avoir mis en lumière une œuvre qui nous est chère. Son rapport est un tableau vivant : en bon disciple de Saint-Luc, il y a mis tout ce qu'il était besoin de lignes nobles et de couleurs éclatantes.

Nous ne devons pas moins de reconnaissance à M. Jean Houbar : le cercle dont il retrace la carrière annuelle est le prolongement nécessaire de l'œuvre scolaire, et je voudrais que la pratique de l'association devînt, pour toujours, la règle de vie de chacun.

Dans un petit traité, écrit au XIV[e] siècle, les peintres de la ville de Sienne, parlant d'eux-mêmes, exprimaient une pensée que je trouve profonde tout à la fois et charmante en son naïf langage : « Nous sommes, disaient-ils, ceux qui manifestent aux hommes qui ne savent lettres, les choses miraculeuses opérées par la vertu et en vertu de la sainte foi. Et nulle chose, si petite soit-elle, ne peut avoir ni commencement ni fin, sans ces trois choses qui sont : savoir et pouvoir et vouloir avec amour. »

N'est-ce pas que c'est là une noble formule ? En passant d'âge en âge, elle n'a rien perdu de sa fraîcheur, elle a conservé toute sa vertu. Savoir et pouvoir et vouloir avec amour, fraternité dans l'étude, fraternité dans la décision, fraternité dans le travail, telle sera toujours la devise des artistes chrétiens. Les merveilles du moyen âge sont des œuvres collectives; les grandes cathédrales sont sorties d'une collaboration intime scellée dans la foi commune. En vain demandera-t-on aux artistes modernes l'abnégation que commandent de telles entreprises. La foi seule fera le miracle ; il appar-

tient aux disciples de Saint-Luc de montrer comment elle concilie les tendances, les goûts et les intérêts les plus divers pour la gloire de Dieu et le bien de l'humanité.

Si maintenant nous jetons les regards au-dessus des murs de l'Institut Jean Bethune, ne voyons-nous pas que l'enseignement de Saint-Luc s'affirme de mieux en mieux ; que ses disciples demeurent fidèles et unis ; qu'ils s'élèvent jusqu'aux plus hautes situations ; que les pouvoirs publics proclament leur confiance, ne fût-ce que par cette répartition nouvelle des bourses de voyage, dont je me sens pourtant un peu humilié, en considérant qu'il n'a pas fallu moins de vingt-cinq ans de gouvernement catholique pour assurer une justice à peu près distributive ? l'opinion, au demeurant, se rallie de toutes parts, et j'ai été agréablement surpris, il y a quinze jours, en entendant un menuisier de village exprimer son jugement à propos d'un petit travail dont je lui montrais le plan : « Ce sera très facile, me dit-il, c'est un Saint-Luc qui a fait cela. »

Voilà bien des motifs de se réjouir, de s'enorgueillir, si l'orgueil n'était un grand péché, de se laisser griser peut-être, si l'ivresse de l'esprit n'était, autant que l'autre, mauvaise conseillère. Par bonheur, l'hostilité veille ; pas de meilleur stimulant qu'une bonne hostilité qui ne désarme pas. J'aime beaucoup les voix qui louent et qui bénissent, et la mienne fait volontiers sa partie dans le concert ; mais les voix discordantes valent qu'on leur prête l'oreille : les unes sont comme un écho de l'éternel débat entre l'incrédulité et la foi : et ce n'est pas une surprise que de voir les négateurs de Dieu dans l'humanité combattre l'affirmation de Dieu dans l'art ; d'autres s'inspirent des partis-pris d'école ou des rivalités d'intérêt ; il déplaît fort à quelques-uns que le clergé marque des préférences pour l'école Saint-Luc ; ils s'inquiètent beaucoup de savoir si M. Begerem, ministre de la Justice, a, oui ou non, recommandé les travaux de l'école à la bienveillance de la Commission royale des monuments. Si la preuve était faite, nous ne nous tirerions point de ce mauvais pas sans une interpellation au Parlement.

Allons-nous nous fâcher ? Nous ne sommes pas si sots, tout ignorantins que nous soyons. Allons nous hausser les épaules ? Le dédain est une attitude commode, mais il cache souvent la pénurie des défenses.

Il y a bien mieux à faire que d'ergoter ou de mépriser. Rappelons-nous Galilée ; puisqu'on nie le mouvement, levons-nous et marchons. On vous prend à partie ? Maîtres et élèves unissez-vous pour répondre par un progrès continu et grandissant, par une action de jour en jour intensifiée et renouvelée.

A vrai dire, je n'aime pas que cette action se fasse envahissante. On ne voit pas bien nos villes modernes habillées de pied en cap à la mode du moyen âge, les maisons, les palais, les musées, les gares, les aubettes, les châlets uniformisés au goût des siècles médiévaux. Au cours de la discussion soulevée à la Chambre des Représentants par le projet du Mont des Arts, un fervent ami de Saint-Luc que je connais bien n'a pas hésité à dire que la situation de ce palais et sa destination ne s'accommoderaient guère, à son avis, du style que prétendaient lui imposer les partisans quand même de l'art

national. Je me suis dit : Voilà un homme de bon sens, voilà un véritable ami, voilà une parole utile à répéter à l'adresse de ceux qui voudraient faire de leur formule une panacée universelle.

L'action ne me plaît pas non plus quand, sous prétexte de restaurer les ruines, elle s'y laisse enfermer, au grand dam des poètes, au grand dommage des finances publiques. Qu'elle fasse grâce aux bois sculptés, des polychromies remises à neuf ; aux précieuses orfèvreries, de la dorure, de l'argenterie répandues à foison ; qu'elle épargne surtout les souvenirs que le temps a accumulés dans les monuments, sans prendre souci de l'unité du style.

Beaucoup connaissent comme moi une église que je me dispenserai de nommer. Les chanoines du XVIIIe siècle l'avaient accommodée au goût de leur époque : elle était de haut en bas recouverte de marbres précieux rehaussés de cuivres ciselés. Tout cela est tombé sous le marteau des démolisseurs, tout cela s'en est allé pièce à pièce pour rendre au jour une architecture du XIVe siècle, fort intéressante sans doute, mais dont le besoin ne se faisait vraiment pas sentir.

C'est un beau zèle ; mais il m'afflige et je ne m'en consolerais pas si la mésaventure du restaurateur de la Hohkönigsburg n'était venue à point pour égayer l'humeur. Il en cuit parfois de vouloir restituer un monument dans l'intégrité des formes prévues par son auteur. L'architecte impérial lui aussi restituait : la pensée du maître de l'œuvre n'avait plus de secrets pour lui : il se préparait à jouir de son triomphe lorsque le malheur voulut que des documents exhumés à propos révélassent son erreur et fissent éclater des nouveautés que l'architecte primitif n'eût probablement pas admises et certes point reconnues.

L'action que je prône a son objet propre : l'art chrétien, mais elle n'est pas exclusive; elle obéit à des principes immuables, mais ne connaît pas l'intolérance; sa méthode est inflexible, mais les applications qu'elle en tire sont infiniment variées : et si, dans le domaine qu'elle s'est assigné, elle pratique le culte du passé, c'est que ce passé lui apparaît non comme un dogme immobile, mais comme une source intarissable où l'art se retrempe et se renouvelle à l'exemple de la vie elle-même. L'art chrétien ainsi compris ne trouve plus guère d'adeptes en dehors des écoles Saint-Luc et les tentatives de relèvement n'ont pas réussi. Une exposition d'artistes chrétiens ouverte récemment à Paris ne semble pas avoir eu le moindre succès : si l'on excepte, et encore non sans réserves, le décorateur de l'église du Vésinet, le peintre Maurice Denis, elle n'a révélé aucun talent notable, mais seulement d'excellentes intentions et, chez les mieux doués, ce que le sculpteur Préault appelait d'un mot cruel « le trouble des intentions impuissantes ».

Certes, l'infériorité s'explique par la diminution de la foi, par la persécution que les idées religieuses subissent en France. Ne nous y laissons pourtant pas tromper : le mal n'est pas moindre là où la foi se conserve dans la paix des consciences ; et, d'ailleurs, l'art chrétien n'est pas seul à en souffrir : toutes les expressions d'art en sont plus ou moins atteintes.

A coup sûr, l'enseignement ne fait pas

défaut, les méthodes varient à l'infini, les modèles abondent, copies, moulages, photographies, étonnantes reproductions en couleurs, d'innombrables documents sont à la portée de tous.

Il est assez piquant de constater que le peuple le mieux doté à ce point de vue, qui vit au milieu des plus nobles spectacles de la nature et des plus pures merveilles de l'art, est aussi celui dont l'indigence est la plus profonde : rien n'égale la pauvreté de l'Italie contemporaine, qu'il s'agisse de peinture, de sculpture ou d'architecture.

Serait-ce donc que l'artiste perd son temps à contempler les chefs-d'œuvre consacrés ? Le dilettante est-il seul à en tirer profit, et les musées mériteraient-ils le titre que leur donne M. Robert de la Sizeranne, lorsqu'il les appelle des *prisons de l'art,* modernes *in-pace* où l'art est à jamais enseveli !

J'en veux dire mon sentiment en toute liberté : l'enseignement de l'art en général, celui de l'art chrétien en particulier, restera stérile, s'il ne remonte pas aux sources ; le modèle ne répondra pas si celui qui l'interroge ne connaît pas la nature dont l'artiste s'est inspiré.

Qu'est-ce que la nature ? En vérité, chacun se réclame de la nature ; en parler ressemble fort à une banalité.

Le moindre dessinateur d'ex-libris, s'il fait poser le modèle, est très convaincu qu'il a travaillé d'après nature

David, l'admirable peintre de portraits, ne s'en faisait pas moins accroire, lorsque, exécutant quelqu'une de ces grandes pages d'histoire que l'argot d'atelier appelle irrévérencieusement des machines, il peignait les Grecs et les Romains dans le plus simple appareil, quitte à les revêtir après coup chacun selon sa race et sa condition.

Le pointillisme, l'impressionisme, le luminisme, pour avoir jeté un rapide coup d'œil sur la nature fugace, s'assurent qu'ils l'ont pénétrée en ses plus étroits replis.

Les critiques attitrés n'hésitent même pas à présenter les folles imaginations d'un Gauguin comme les manifestations d'un art vérifié et vécu.

Est-ce ainsi qu'il faut entendre l'étude de la nature ? Que non pas ! Dieu nous en garde.

Je ne dirai pas comment Fra Angelico, comment Van Eyck se comportaient devant la nature, comment agissaient les sculpteurs et les ornemanistes de Reims.

Ils ne nous l'ont pas révélé et quelques rares dessins ne nous en apprennent pas long sur leur manière de faire.

Mais leurs œuvres parlent pour eux : l'observateur le moins averti y reconnaît en mille détails les traits de la nature, et si elles n'ont jamais rien perdu de leur prestige, si elles sont venues à nous entourées de vénération et d'amour, c'est qu'en tout temps l'homme s'y est reconnu dans les expressions, les attitudes et les gestes qui lui sont familiers.

Innombrables, vous le savez, furent au moyen âge les représentations de la Vierge et de l'enfant Jésus.

Pensez-vous que jamais quelqu'un se soit avisé de faire poser devant lui une mère et son fils ? et pourtant que de détails pris sur le vif et choisis avec tant de discernement et de goût pour exprimer ce que la maternité porte en elle tout à la fois d'humain et de divin !

Étaient-ce donc des impressionnistes, aptes à s'assimiler par une technique rapide le spectacle momentané qui les avait frappés ? Vous me ririez au nez si je risquais une telle assertion.

Non, ce n'étaient pas des impressionnistes ; c'étaient des scrutateurs, et leur technique était aussi scrupuleuse que leur observation était patiente. Ils regardaient beaucoup, ils contemplaient longuement, le détail qu'ils avaient choisi se fixait dans leur mémoire, et c'est de mémoire, sans aucun doute, qu'ils produisaient ces œuvres inspirées et non copiées, dont le charme pénétrant subsistera jusqu'à la fin des temps.

Vous me voyez venir : je viens, en effet, mon programme à la main et je viens non sans quelque appréhension.

Devant moi se dressent des scrupules et des préjugés.

Les scrupules sont de la plus noble essence ; mais vous n'avez pu vous y méprendre : lorsque je prône le retour à la nature, ce n'est pas l'*état de nature* que je considère.

Un juge peu sévère, M. André Hallays, écrivait dans le *Journal des Débats* : « Quand les sculpteurs renonceront-ils à cette pensée vraiment saugrenue qu'une nudité est un motif de décoration ? » et c'est un jugement définitif qu'il porte en disant que « l'idéalisation du nu par l'art est une des farces les plus bouffonnes de l'esthétique moderne ».

Laissons à d'autres l'état de nature. Notre nature à nous est la nature avenante et décente telle qu'elle s'offre aux hommes du XXe siècle.

Avenante n'est pas trop dire, car il fut une école qui s'avisa de mettre en honneur la nature repoussante. Courbet a été en peinture ce que Zola fut pour le roman ; leur naturalisme n'a pas peu contribué à discréditer la nature.

Le préjugé n'est pas moins respectable que le scrupule ; il est peut-être plus difficile à vaincre. Serait-il vrai que l'art chrétien ait trouvé à certaine époque son expression définitive, qu'il ait dit une fois pour toutes son dernier mot, que ses formes soient devenues aussi immuables que les principes sur lesquels il est fondé ?

Quelques-uns le pensent et ne s'en cachent pas ; je pense le contraire et ne m'en cache pas davantage.

Des hommes comme Pugin, comme Jean Bethune garderont l'honneur d'avoir accompli une réforme profonde ; ils avaient à remonter un courant où roulaient des aberrations bien faites pour exciter tout à la fois la stupeur et l'indignation.

La réforme ne se serait pas accomplie sans une sévère discipline, sans une implacable rigueur.

Mais aujourd'hui que le moyen âge est remis en honneur, que ses principes sont reconnus et établis, allons-nous continuer à traiter l'art chrétien comme une relique, comme une chose vénérable mais morte ?

Non, l'art chrétien est toujours vivant, comme la foi est toujours vivante, comme le chrétien est toujours vivant, et puisque l'art est essentiellement individuel, c'est le sentiment propre de l'artiste vivant que l'enseignement doit s'attacher à conserver, à développer, à perfectionner.

Rude, le grand sculpteur, a dit : « L'art

doit être une méthode d'affranchissement .» A parler franc, je ne connais qu'une seule école où cette méthode ait été appliquée ouvertement : l'école nationale de dessin dirigée par Lecocq de Boisbaudran, mort en 1897.

Les œuvres de cet artiste n'ont guère marqué ; mais son enseignement trop tôt interrompu a laissé une trace profonde et a formé une pléiade de peintres de premier ordre : je ne citerai que le probe et fier artiste que fut Fantin-Latour. Lecocq de Boisbaudran considérait qu'apprendre à dessiner ce n'était pas apprendre à faire des nez aussi beaux que celui de l'Apollon du Belvédère : c'est apprendre à reproduire la nature vivante dans sa variété.

Le modèle vivant, tel qu'on en use dans les académies, n'avait, à ses yeux, qu'une importance très relative. Il n'en contestait pas l'utilité ; mais un modèle affaissé par la fatigue de la pose, éclairé par le jour monotone et faux de l'atelier, ne donnait à son sens qu'une bien faible idée de l'homme agissant spontanément, à l'air libre, à la lumière du ciel. Partant de là, il s'appliquait surtout à obtenir un développement suffisant des facultés de l'observation et de la mémoire pittoresque.

Tel était le plan qu'il suivit à tous les degrés de son enseignement ; quand les élèves étaient parvenus aux classes supérieures, le maître les mettait en présence de modèles, non point posant sur une table, mais laissés dans un grand parc, à toute la liberté de leurs mouvements, modèles qu'ils avaient à observer longuement pour les dessiner ensuite ou les peindre de mémoire.

Si on la débarrasse des détails d'une mise en scène, après tout inutile, la méthode apparaît avec l'évidence même. Elle est tout entière dans l'éducation de l'œil, plus difficile assurément que l'éducation de la main ; il y faut des qualités de cœur et d'esprit qui ne sont pas le lot de tous les maîtres.

Si je m'enhardis à la recommander aux Frères de Saint-Luc, c'est que je connais leur dévouement, c'est qu'ils sont entrés dans la voie où je les presse de pousser jusqu'au bout.

L'art dont ils prennent souci n'inquiète jamais ni l'œil, ni la raison ; ils savent bien que l'œuvre de Dieu est la grande maîtresse de l'harmonie et de la logique, signes divins qui marquent la diversité de ses spectacles. Ils la feront mieux aimer, mieux comprendre, mieux sentir, et quand le temps aura filtré l'immense production de notre époque, au fond du vase se retrouveront les pépites d'or que Saint-Luc aura arrachées aux purs filons de la nature.

G. Francotte.



VITRAUX ANCIENS ET VITRAUX MODERNES.


SI l'on écarte l'art du vitrail, le métier lui-même s'effondre.

C'est ce qui fut pendant de longues années. En 1850, on ne connaît plus guère la mise en plomb parce que, en 1850, on ignore la vitrerie d'art.

Depuis plusieurs siècles on ne la connaissait plus que sous l'aspect dégénéré d'une de ses formes : la peinture sur verre.

Aujourd'hui encore, il y a lieu de faire une distinction entre la peinture sur verre et le vitrail.

La renaissance de ce métier refait jusqu'ici, en sens inverse, et assez rapidement, le chemin de sa décadence.



Les archéologues ne savent rien de certain quant aux origines de la vitrerie [1].

D'où fut-elle importée ? Ou bien naquit-elle en Europe ?

Quel pays peut revendiquer ses premières applications ? En quoi celles-ci consistèrent-elles ?

Autant de questions discutées et éminemment discutables ; questions destinées sans doute à rester sans réponse décisive, en présence des documents littéraires et des monuments authentiques relativement rares que nous possédons encore ; questions oiseuses, au surplus, puisque sans profit pour l'industrie contemporaine.

Infiniment plus intéressants sont l'examen et l'étude, sous le rapport industriel et artistique, des vitraux les plus anciens qui nous ont été conservés.

A n'envisager les choses qu'au point de vue utile, on peut présumer, par voie de déduction raisonnable, que le vitrail est un art originaire de nos pays.

La température variable, froide et humide du Nord, le ciel moins généreux que sous d'autres climats de rayons et de lumière, ont imposé à l'habitation septentrionale de grandes baies d'éclairage, exigé leur clôture hermétique et préconisé, à cet effet, l'emploi d'une matière translucide et relativement résistante telle que le verre, connu dès l'antiquité.

Puisque la première application du vitrail est la satisfaction d'un besoin capital de l'existence dans nos contrées, rien ne défend de la placer à une époque très reculée, et bien antérieure à l'âge des premiers spécimens conservés jusqu'à nous.

Ces produits primitifs ne pouvaient être durables qu'à partir de la découverte d'un mode de sertissage du verre (que l'industrie ne produisait d'abord qu'à très petites dimensions) au moyen d'une matière ductile suffisamment résistante. C'est ce qui arriva dès que l'on utilisa le plomb comme cloison de sertissure.

1. Voyez *Bulletin des Métiers d'art*, 1re année, page 267.

On sait qu'à l'instar d'autres métiers, celui du vitrail a peu changé depuis la constitution de ses éléments essentiels.

Les plus notables progrès techniques remontent eux-mêmes à une époque déjà ancienne.

Telle fut l'invention du tire-plomb, sorte de laminoir pour étirer le plomb qui, jusque là, devait être fondu ; telle encore la coupe par le diamant ; auparavant on échaudait le verre pour provoquer sa rupture au contact d'un corps froid.

Cette difficulté de la coupe du verre devait détourner les premiers verriers des combinaisons de dessin compliquées. Au début, les vitraux consistaient dans la mise en plomb de morceaux de verre, plus ou moins réguliers. Toutefois, précédant les progrès techniques, l'habileté croissante des coupeurs constitua d'assez bonne heure des motifs variés, voire des sujets historiés, selon la richesse du travail.

Dans les vitraux les plus anciens, les verres sont incolores ou, pour mieux dire, ils ont une teinte plus ou moins accidentelle et uniforme. Ensuite, on s'ingénia à donner au verre quelques tons *dans la masse,* c'est-à-dire par l'effet de substances colorantes faisant partie intrinsèque de la pâte vitrifiée. Ces verres s'employaient tels quels et par juxtaposition.

Cette double capacité du dessin et de la couleur acquise par ces moyens primitifs amena le verrier du moyen âge aux sublimes conceptions dont les exemples se conservent dans les cathédrales des XIIe et XIIIe siècles.

A cette époque, les vitraux sont, sans écart aucun, exécutés en vertu d'un principe à la fois esthétique et industriel.

Esthétique, en ce qu'il observe rigoureusement les volontés décoratives de l'unité architecturale. Les vitraux sont une surface translucide disposée pour clore, tout en créant un effet harmonisé avec les caractères de la ligne, de la couleur et du relief dans l'édifice. Ce qui impressionne dans les vitraux du XIIIe siècle, c'est l'effet d'ensemble, merveilleusement harmonieux et aussi étincelant que les jeux de couleurs du caléidoscope. Les dessins que comportent le vitrail ne se distinguent qu'à seconde vue : ils apparaissent comme l'élément secondaire et évidemment subordonné à la préoccupation essentielle de l'artiste. La double intention de clore et d'orner l'ensemble a précédé le soin de composer les sujets. Ceux-ci servent, en vérité, à faire rendre aux matériaux colorés, par leur combinaison en images, une utilité de plus : utilité d'éducation.

Le principe industriel de ces vitraux consiste dans la mise en plomb de morceaux de verre de couleur, découpés et disposés d'après un dessin donné. L'ensemble forme ainsi la combinaison de lignes et de tons nécessitée par la décoration et la lecture des sujets. Pour la précision de ces derniers, intervient modérément un accessoire, la peinture en grisaille.

La réalisation des effets souhaités, au moyen des ressources techniques disponibles, exigeait de l'artiste, outre une connaissance et un sentiment profonds des règles décoratives, un talent considérable de synthèse et d'analyse.

Le *vitrail* avait atteint alors l'apogée de la grandeur artistique. Les restes assez considérables de ses chefs-d'œuvre et les témoignages des chroniques en font foi.

Mais, bientôt après, une modification se fit dans les procédés ; elle fut marquée par l'introduction de plusieurs modes de travail inconnus ou inusités jusque-là et qui peuvent se résumer ainsi : développement excessif de la *peinture sur verre*. Il serait difficile de dire si cette évolution fut occasionnée par une cause industrielle, ou par une cause artistique, ou par les deux à la fois.

Des goûts nouveaux souhaitant un nouveau mode de décoration des baies, engagèrent-ils les verriers à modifier leur manière de faire, ou bien les verriers eux mêmes, cherchant à simplifier la technique, à se créer des économies de matière, de labeur, d'études, ou croyant, peut-être, reconnaître le progrès dans quelques avantages secondaires rachetés par la perte, qu'ils ne voyaient pas, de grandes qualités, amenèrent-ils cette modification ? Les deux circonstances se trouvèrent sans doute à propos pour s'appuyer l'une l'autre.

Toujours est-il qu'aux époques suivantes on voit la grisaille intervenir de plus en plus considérablement, le verre s'employer en pièces de plus grand format, et, partant, les plombs diminuer en quantité et en développement ; enfin apparaître la teinte superficielle du verre.

En même temps, la conception artistique se modifia. Les sujets prirent plus d'importance, et, bien que le vitrail restât avant tout un membre décoratif de l'édifice, il joua ce rôle avec moins de franchise qu'auparavant et à la condition d'une conciliation difficile entre sa composition, sa technique et l'harmonie architecturale.

Engagé sur cette pente, on la descendit jusqu'au bout.

Tout au début du vitrail, la grisaille était inconnue : le plomb seul démarquait le dessin. Celui-ci devait être négligé dans les menus détails, que le plomb est impuissant à rendre. Pour y remédier, on se servit de la grisaille, couleur opaque adhérant au verre par la cuisson et appliquée en traits. La richesse put ainsi s'ajouter à la force du style. Mais le perfectionnement fut suivi de l'abus, car, pour épargner le plomb chargé, par le dessin, de démarquer deux parties de même couleur, et pour éviter la coupe du verre à cet endroit, on en vint à laisser le tout d'une pièce et à donner par la grisaille le trait séparatif.

L'étape suivante est plus grave encore. On vit le moyen d'éviter le plomb entre deux parties de couleur différente.

Ce moyen se basait sur l'obtention de la teinte du verre autrement que dans la masse, par une couleur apposée superficiellement par le verrier, selon les besoins de son travail, et faisant corps avec le verre après la cuisson. Dans cette voie, les découvertes furent considérables.

D'abord parut le *jaune d'argent :* chlorure ou sulfure d'argent couché sur le verre blanc, pénétrant celui-ci à la chaleur du four et lui donnant une gamme de teintes jaunes depuis le vieil or foncé jusqu'au paille clair. Mode fécond en brillants effets : le blanc put voisiner dès lors avec le jaune sans l'intermédiaire du plomb.

L'habitude et l'habileté aidant, on parvint à graduer la teinte.

Bientôt après se constate l'emploi du ton de chair ; c'est le premier émail connu [1].

1. Le jaune d'argent, bien qu'appliqué par le

Il resta quelque temps le seul de son genre. Beaucoup de verriers persistèrent même à employer pour les carnations un ton local déterminé par l'harmonie.

Mais cette seule innovation prouve déjà que le principe esthétique avait beaucoup perdu en importance ou en signification aux yeux des hommes du métier : ils se souciaient de plus en plus de garnir les fenêtres de sujets bien colorés, bien dessinés, bien établis en eux-mêmes ; ils se préoccupaient de moins en moins de ne fournir à l'édifice que l'élément de détail parfaitement pondéré en lui-même et parfaitement équilibré avec les autres parties de l'architecture. D'ailleurs le style de leurs compositions se transforma complètement. En employant le verre à plus grand format [1], en réduisant la consommation de plomb, ils remplacèrent les petits sujets en médaillons par les figures et les scènes sous des dais d'architecture exagérés. Leur rôle modeste, mais vraiment grand, était tombé en dessous de leur ambition et ils tendirent de plus, par l'abandon du trait, par l'introduction de la perspective et par d'autres procédés de dessin jusque-là inusités dans le vitrail, à faire de leurs œuvres de vrais tableaux translucides. C'est ce qui arriva complètement après l'entrée en usage des *émaux*, couleurs diverses appliquées sur le verre à volonté.

Dès lors, la peinture et la cuisson prennent une importance énorme, et, sans doute, sous le rapport technique, l'habileté et l'expérience exigées de l'homme du

peintre, n'est pas un émail. Ce dernier forme sur le verre une couche superficielle Le jaune d'argent atteint le verre dans sa masse, qu'il modifie.

1. En rapport direct avec toute cette évolution, il faut noter celle de la fabrication du verre, qui se produisit en feuilles de dimension de plus en plus grande.

A. Pacher. VITRAIL. L'ANNONCIATION.

métier ne furent diminuées en rien. Mais la mise en plomb perdit complètement son ancien rôle. Finalement elle ne servit plus qu'à maintenir les pièces de verre rectangulaires servant de fond à la peinture.

Ce procédé était bien inférieur à celui du verre teinté dans la masse ; les vitraux de cette nature se sont ternis ou perdus.

L'emploi exclusif des émaux marque la fin du vitrail. Grâce à lui, les peintres sur verre ont pu se dresser en tenants des beaux-arts. Aveugles artisans de leur propre ruine ! Leur prétention marchait de pair avec la dépréciation subie, dans le sens esthétique public, par les arts décoratifs et avec le goût de plus en plus répandu de la monotonie.

Au XVIIIe siècle, la peinture sur verre elle-même ne se faisait pour ainsi dire plus. Elle ne se soutenait depuis assez longtemps que grâce à l'usage des médaillons en grisaille, usités surtout en Suisse, en Allemagne et dans les Pays-Bas, pour les vitraux d'appartement.



Quand, vers le milieu du XIXe siècle, l'art du vitrier voulut ressusciter, deux courants se montrèrent en Belgique. Le premier n'aboutit pas à faire du vitrail, mais de la peinture sur verre, selon le procédé repris à la pire décadence. On peignit à l'émail. Encore le genre se ressentit-il de la peinture sur porcelaine. Tel est encore le mode généralement pratiqué en France, où les peintres sur verre sont très nombreux.

Pluys, de Malines, et Capronier, sorti de Sèvres, peignaient à l'émail. Leurs premiers vitraux étaient des tableaux sur verre, et ils n'ont pas cessé de rechercher uniquement la perfection de l'exécution picturale.

Bethune, qui s'était formé en Angleterre et dont l'atelier fut établi d'abord à Bruges, puis à Gand, défendit une autre formule. Le premier, en Belgique, il fit non pas seulement de la *peinture sur verre,* mais du *vitrail.* Dans l'application, toutefois, il ne poussa pas son principe jusqu'au bout, comme on l'a fait après lui. Il laissa à la peinture une place prépondérante dans ses ouvrages et l'emploi des émaux n'en est même pas absolument écarté.

Jusqu'à présent, l'art du vitrail demeure, en Belgique, dans la tradition de ces deux écoles.

La seconde a toutefois considérablement dépassé la première. Elle semble avoir définitivement rallié la faveur du public, l'approbation des critiques, l'adhésion des praticiens de valeur. On tend à écarter la peinture à l'émail.

L'art du vitrier est donc en sérieux progrès.

Il est loin toutefois d'être revenu au vrai principe monumental de la mosaïque translucide, décorative avant tout.

Esthétiquement, nos verriers cherchent toujours à composer de beaux sujets ; techniquement, ils font, par le fait, de la peinture sur verre plutôt que du vitrail. Il y a cependant quelques artistes de valeur exceptionnelle, dont la conception est plus près de la vraie solution. De leur nombre est Ladon, dont l'art n'a pas dit le dernier mot. Se basant sur le principe des couleurs, il fait intervenir la grisaille comme l'adjuvant



A. Pacher. VITRAIL A HERXHEIM. LES QUATRE DOCTEURS.

nécessaire à l'exécution des sujets, à leur clarté de lecture et d'expression [1].

Il est même des verriers, comme Evaldre, qui se refusent délibérément l'aide du pinceau. Ils obtiennent d'assez bons résultats, du moins dans le vitrail civil. Toutefois, si leur technique est nettement arrêtée, le parti esthétique qu'ils en tirent ne se précise guère et ne montre jusqu'à présent aucun caractère propre. Il affirme cependant sa dépendance envers l'architecture.



La théorie esthétique du vitrail comporte donc deux éléments.

Le premier, l'essentiel, est le but architectural : décorer l'édifice par l'ornement, généralement polychrome, de la cloison translucide de ses baies d'éclairage.

Le second, accessoire, est le but éducatif : déterminer les lignes et les couleurs, de manière à leur donner un sens instructif ou émouvant.

Ce dernier but ne peut jamais trahir le premier. Un vitrail qui aurait peu de sens, ou qui n'en aurait pas, ou dont les sujets seraient fantaisistes ou mal tracés, mais qui serait décoratif devrait être préféré au tableau sur verre le mieux peint, le plus joliment composé, le plus profondément inspiré, qui ne tiendrait pas compte des nécessités architecturales.

Cette théorie n'est pas différente du principe qui régit à juste titre tous les arts décoratifs. Un détail d'ornement n'a qu'en second ordre son utilité propre. Par le fait que l'édifice existe pour abriter l'homme pendant le temps d'une de ses actions, le tout et chaque partie de cet édifice doit tendre à préparer l'homme, à le soutenir, à l'affermir, à le soulever, à le rendre plus apte pour cette action. Ce but ne peut être atteint que par l'harmonie de tous les éléments architecturaux. Aucun d'eux ne peut, pour un rôle individuel, se libérer de cette tâche.

Il faut donc considérer successivement dans un vitrail sa valeur décorative et la valeur de son sujet.

C'est de cette manière que nous avons tâché d'apprécier deux vitraux dus à un artiste allemand, Augustin Pacher, dont l'activité s'est, avant tout, consacrée à la vitrerie d'art.

A. Pacher peut se qualifier de moderniste de l'art et plus d'un jugement relatif à ses œuvres pourrait s'étendre à son école entière.

C'est bien avec elle qu'il montre des qualités comme le retour à l'unité architecturale, à la dépendance réciproque des arts, à l'application décorative et à d'autres principes essentiellement justes. Mais avec elle encore il montre des erreurs ou des faiblesses de jugement et parfois de singuliers écarts de logique et de curieuses fautes de goût dans l'application de ses principes. On voit aussi en lui une sorte de morbidesse qui fausse l'appréciation de la moralité de l'art chez tant d'artistes contemporains et qui semble bien être la faiblesse principale de l'école moderniste.

Que l'intention vise l'effet décoratif, non pas l'exécution du détail, que l'artiste veuille vraiment faire du vitrail, la chose

1. C'est le retour au meilleur stade du vitrail médiéval. Pour être parfait, ce retour aurait dû être radical, ce que l'archéologie, hélas ! ne permet pas.

est hors de doute. La peinture occupe la place d'un procédé, ni plus, ni moins. Elle précise, elle complète le rôle du plomb. Quant à la mise en œuvre du verre, avec ses variétés excessives de la fabrication moderne, elle recherche le jeu de couleurs, la mosaïque.

Reste à savoir — ce que nous ne voulons pas examiner en ce moment — si cette coloration sert ou dessert le caractère architectural de l'édifice, si elle est ou non de goût solide, sérieux et calme, comme il convient à l'art religieux. Tenons-nous-en à juger le dessin, puisque c'est le seul élément quant auquel nos gravures peuvent documenter le lecteur. A cet égard, on peut se demander si l'artiste ne s'est pas détourné de son principe lui-même dans l'application, en arrêtant le système de sa composition.

Tel nous paraît être le cas pour le premier vitrail, représentant l'*Annonciation*. Si un artiste du XIIIe siècle avait adopté le même sujet, il s'y serait pris tout autrement pour le représenter. Il aurait, en médaillons superposés, figuré la scène de la chute de nos premiers parents et celle du premier acte de la Rédemption. Il aurait ainsi, dans les entourages des sujets et dans le détail de ceux-ci, trouvé plus de ressources et de liberté pour les jeux de ligne et de couleur.

A. Pacher a dû se rabattre sur des moyens plus subtils et plus dangereux. Le fond du panneau central, le panneau inférieur dans les entrelacs du serpent et dans les branches de l'arbre du mal, le panneau supérieur dans les pennes des ailes de l'ange et derrière elles, dans la foule des chérubins qui représent le Ciel, prête à une véritable mosaïque de tons. Mais tout cela est plus près de la fantasmagorie que d'une sage harmonie,

La même faute de sentiment gît dans la composition elle-même. Le mouvement de l'ange, fort gracieux et bien dessiné, n'est guère approprié à la Salutation angélique, qu'il a pour mission d'exprimer. Quant à l'attitude de la Vierge, elle est plus inférieure encore. Elle interprète infidèlement le sentiment de la tradition religieuse et ne respecte pas même rigoureusement la parole des Livres Saints [1]. L'inspiration de cette page s'écarte notablement de la dignité que la sainteté et l'importance suprêmes du sujet lui imposent. La figure de la Vierge ne marque pas seulement un affaissement physique, mais une réelle faiblesse morale. Cette attitude ne correspond pas d'ailleurs à une action violente de l'autre personnage, ce qui donne à la Mère de Dieu l'expression du rêve, de l'hallucination, hypothèse indigne du grand mystère de notre Foi.

Cette scène ne manque pas de caractère religieux, elle n'est pas incohérente ou insensée comme celles de certains artistes ignorants des actes du christianisme, mais son interprétation est mauvaise. C'est une œuvre dangereuse, où l'on trouve un fond de rationalisme couvert d'un idéalisme fallacieux.

Beaucoup des œuvres d'A. Pacher sont dans ce cas. Celle-ci n'est pas la moins calme de cet artiste, qui a produit en vitrail des compositions saisissantes.

Ses déviations du sens chrétien ne peuvent

1. Voyez, dans le *Bulletin*, 2e année, les articles sur l'*Annonciation*.

être excusées par sa conception de l'effet décoratif, pas plus que la valeur artistique incontestable de ses œuvres, et sa conviction sincère ne suffisent à les atténuer.

Un petit nombre de ses ouvrages semble bien montrer que Pacher ne doit pas se faire l'apôtre de la théorie moderniste. Déterminé par des raisons d'opportunité, sans doute, ou par la recherche sincère de la vérité esthétique, A. Pacher est retourné quelquefois à la tradition. Il n'en a pas été moins bien inspiré, au contraire.

Nous le voyons notamment dans un vitrail de Herxheim dont un fragment représente les quatre grands docteurs de l'Eglise.

On y sent la réminiscence du gothique, mais rien ne peut s'y qualifier de retour à un style. On n'y voit guère de formes empruntées, mais seulement des éléments rappelés des formes d'autrefois.

La composition générale est donc nettement différente de celles que nous voyons dans beaucoup de vitraux anciens ou modernes.

Pacher a écarté, délibérément et à raison, les grandes architectures.

En multipliant et en resserrant les sujets, il a obtenu plus aisément les effets de couleur et la division des surfaces telles qu'il les voulait pour sa mosaïque.

Encore une fois, la composition est religieuse, en ce sens qu'elle démontre la science et la conscience de l'iconographie.

Le thème est d'ailleurs bien choisi. Il représente l'autorité de l'Eglise dans le domaine moral.

Dans une première zone, nous voyons d'abord la création du monde et celle de l'homme, c'est à-dire la dépendance universelle des créatures envers la divinité et la conscience de l'homme, de l'être d'intelligence et de raison, fait à l'image de Dieu.

Ensuite, la première faute de l'humanité et son châtiment.

La zone inférieure du vitrail nous montre l'œuvre de la Rédemption dans ce domaine : l'installation du sacrement de la Pénitence, au moment du Lavement des pieds : Ce que vous lierez sera lié, ce que vous délierez sera délié.

Au centre, enfin, sont les quatre grands docteurs qui ont formulé la doctrine morale du catholicisme.

Rien, dans toute l'interprétation de ces sujets, ne heurte. Le dessin n'a point la sobriété, la grandeur, la force, ni l'élévation de sentiment, — qualités trop difficiles et trop rares pour être exigées sans réserve,— il est aisé, riche, fourni en détails intéressants. On ne le voit pas animé par le souffle d'un grand idéal, mais la dignité voulue pour une œuvre religieuse ne lui fait pas défaut.

Telles sont les réflexions que suggèrent ces ouvrages d'un artiste allemand, qui a fourni à la vitrerie d'art un tribut important.

On pourrait les résumer en disant que, sous le rapport du métier, ces œuvres indiquent un retour heureux vers le vrai sens du *vitrail,* du talent sous le rapport du dessin, mais, au point de vue du sentiment religieux, une tendance périlleuse. S'il faut en juger par elles, il reste au vitrail moderne un long chemin à accomplir pour réaliser des qualités équivalentes de l'art de nos aïeux.

E. G.

VARIA.

NOUS avons reçu la lettre suivante, d'un de nos lecteurs :

« Monsieur,

» Vous avez rendu compte, dans le supplément du numéro de juin dernier, de l'arrêté royal étendant aux architectes des écoles Saint-Luc le bénéfice des bourses de la Commission royale des monuments.

» Il faut féliciter vivement M. le ministre des Sciences et des Arts qui a consacré officiellement la valeur des écoles Saint-Luc. Ainsi s'effritent les privilèges des Académies, comme s'est depuis longtemps perdue la réputation de l'enseignement classique des beaux-arts.

» Partout on juge à leur valeur les principes auxquels les Académies demeurent asservies ; ils ne répondent ni au sentiment, ni aux nécessités de la civilisation moderne.

» Mais les Académies détiennent les prébendes et elles ne les lâcheront pas de si tôt. Les élèves fuiraient avec elles.

» Jugez-en par l'arrêté royal lui-même, dont vous avez parlé.

» Il admet, en principe, les élèves des écoles Saint-Luc aux bourses de la Commission des monuments.

» Mais, voyez dans quelle mesure :

» Trois bourses sont attribuées à quatre Académies : Bruxelles, Anvers, Gand, Liége.

» Une bourse est attribuée à cinq écoles Saint-Luc : Gand, Liége, Schaerbeek, Molenbeek, Saint-Gilles.

» Ce qui, par un simple calcul d'arithmétique ($4 : 3 = 5 : 1$), établit que les élèves des Académies ont quinze chances d'obtenir une bourse contre quatre chances aux élèves des écoles Saint-Luc !

» Bien plus, l'arrêté prévoit que les bourses des écoles Saint-Luc pourront être attribuées, en l'absence de lauréat, aux élèves des Académies. Il ne prévoit pas la réciproque !

» Ce qui peut s'interpréter d'une foule de manières :

» Par exemple, que, dans la conception officielle, les Académies valent au moins trois fois et trois quarts les écoles Saint-Luc... Ou bien que, dans la même conception, un lauréat de Saint-Luc vaut trois lauréats trois quarts des Académies... Choisissez. C'est affaire de tempérament !

» Quant aux élèves des écoles Saint-Luc, qui ont fait la preuve de leur bravoure en faisant jusqu'ici vaillamment leur chemin, sans appui officiel d'aucune sorte, ils ont le droit de supposer la dernière hypothèse. Ils affronteront l'adversaire qui s'est mis en garde.

» Espérons qu'ils se distingueront pour mériter les bourses de la Commission des monuments. S'ils n'ont pas la quantité des distinctions, il faut qu'ils l'emportent par le mérite de leurs travaux.

» Personne ne dira : Que voulez-vous qu'ils fassent contre trois ? sans se rappeler l'exemple d'Horace.

» Les élèves des écoles Saint-Luc remercient le ministre qui, dans sa justice, leur a ouvert la carrière. Ils s'efforceront de mériter encore plus de justice... distributive.

» Agréez, etc.

» A. LAUR. »



LE STYLE NOUVEAU. Une folie s'est emparée de nombreux cerveaux adonnés à la découverte d'un *Art nouveau* et des méthodes nouvelles pour l'engendrer. Cette folie a créé la *stylisation néo-moderne* qui, sous prétexte d'interprétation, défait ce que Dieu a fait de plus beau dans la nature, la plante et la fleur; massacre, supplicie, estropie, par les tourments les plus hideux et

les plus cruels, ces merveilles de forme et de couleurs, ces chefs-d'œuvre de grâce, d'élégance et de délicatesse, dont les ancêtres se sont servis, avec un pieux respect, pour réaliser, dans les poèmes de pierre de nos cathédrales, leurs rêves de poésie et de foi et dont leurs nobles héritiers ont fait, plus tard, la parure originale et charmante de la femme, l'ornement pittoresque et joyeux de la maison. Le matin des jours de fête et des dimanches, les ancêtres quittaient gaiement leurs ateliers et s'en allaient courir les champs et les bois, s'enivrer d'air et de soleil; le soir, au crépuscule, quand les cloches des villages d'alentour avaient tinté l'*Angelus*, ils rentraient dans la ville, la femme, les jeunes filles et les garçonnets portant avec orgueil dans leurs bras des bouquets de fleurs, des bottelées de branches vertes, des guirlandes de chèvrefeuille, de clématites ou de lierre qu'on mettait vite au frais, pour les conserver; et, le lendemain, fleurs, branches, guirlandes servaient de modèles pour enluminer un évangiliaire, pour broder un orfroi, pour repousser la panse d'un hanap, pour ciseler un doroir ou un fermail.

On n'analyse ni on ne dissèque ce qu'on aime. Dans nos ateliers et dans nos écoles, on n'aime plus les fleurs comme on les aimait autrefois. Où il faudrait un poète pour faire admirer la beauté de l'œuvre divine, on met un mathématicien, qui en mesure au compas les dimensions; on a dit fort justement qu'un homme qui n'est pas capable d'avoir une émotion d'art devant un coucher de soleil, devant un tronc d'arbre, devant une fleur, devant un brin d'herbe, ne saura jamais apprécier la beauté d'une cathédrale.

Il y a, dans les *Harmonies de la nature*, de Bernardin de Saint-Pierre, une page délicieuse à citer comme apologue de l'enseignement de la nature aux ouvriers d'art : « Un jour, un de mes amis fut voir un chartreux ; c'était au mois de mai. Le jardin du solitaire était couvert de fleurs, dans les plates-bandes et sur les espaliers. Pour lui, il s'était renfermé dans sa chambre, où l'on ne voyait goutte.— Pourquoi, lui dit mon ami, avez-vous fermé vos volets ? — C'est, lui répondit le chartreux, afin de méditer sans distraction sur les attributs de Dieu. —Eh ! pensez-vous, reprit mon ami, en trouver de plus grands dans votre tête que ne vous en montre la nature au mois de mai ? Croyez-moi, ouvrez vos volets et fermez votre imagination. »

Ce prétendu *art nouveau* — qui, au fond, n'est qu'un abâtardissement maladif, opéré par des croisements multiples d'influences vicieuses et contradictoires, — a été introduit dans toutes nos écoles d'art pour arriver à produire le style, le style fameux, prôné, espéré, réclamé, *urbi et orbi*, par les snobs — fonctionnaires et littérateurs — qui discutent de ces questions comme les corneilles abattent des noix [1].

MARIUS VACHON.

1. *Pour la défense de nos industries d'art*, 1899.



A NOS LECTEURS.

Avec une grande joie et une légitime fierté, nous communiquons à nos lecteurs la lettre suivante de Son Éminence le Cardinal Archevêque de Malines :

ARCHEVÊCHÉ DE MALINES.

Malines, le 19 août 1908.

Monsieur le Directeur,

Dans une pensée d'inspiration chrétienne, vous avez bien voulu m'inviter à approuver le *Bulletin des Métiers d'art.* Je n'hésite pas à déférer à votre désir. Lorsque je considère les difficultés auxquelles s'est heurtée votre entreprise à ses débuts, les résultats que vous pouvez déjà enregistrer et que vous êtes fondé à espérer encore, je ne puis m'empêcher d'applaudir à votre succès.

En gage du bienveillant intérêt que m'inspire votre revue, je forme des vœux pour sa diffusion et pour son accroissement.

Agréez-les, Monsieur le Directeur, en même temps que l'assurance de mes sentiments sincèrement dévoués.

(Signé) † D.-Jos. Card. MERCIER,
Arch. de Malines.

L'approbation bienveillante de Monseigneur Mercier nous est chère, parce qu'elle vient du Prince de l'Église, notre Pasteur aimé et vénéré ; elle nous est précieuse, parce qu'elle émane du Prélat qui personnifie la sagesse et la science.

Nous ne pouvons séparer cette lettre du souvenir de certaines paroles que Son Éminence nous adressa, il y a deux ans, lors de sa visite à l'Institut Jean Bethune. C'est alors que, en un langage enflammé d'éloquence, il montra, résumées en deux devises, les tendances opposées de l'art moderne: d'une part, la tendance esthétique chrétienne — *toujours plus haut* — qui conçoit la représentation de la beauté sensible comme un moyen d'exprimer les beautés idéales, supra-terrestres, divines, et, d'autre part, la situation de l'École naturaliste — *toujours plus bas* — qui, considérant la matière comme la fin de l'art, renie l'esprit et s'abaisse de plus en plus dans ses conceptions et dans ses réalisations.

C'est à la cause de l'art spiritualiste et chrétien, et en même temps social et populaire, que le *Bulletin* essaye de se consacrer, depuis huit ans, dans la mesure de ses forces.

L'approbation que Son Éminence daigne nous adresser aujourd'hui est appréciée par la Rédaction tout entière comme la plus précieuse des récompenses et le plus efficace des encouragements.

La Rédaction.

IMPRESSIONS D'ITALIE.



ARMI les diverses impressions que j'ai gardées d'une promenade dans le Nord et dans le Centre de l'Italie, il en est une sur laquelle je veux insister, pour l'avoir plus fréquemment ressentie, pour avoir rencontré, presqu'à chaque pas, des exemples frappants et variés confirmant mes premières observations. Il s'agit de l'indépendance de l'artiste vis-à-vis des influences étrangères. Et j'entends par là toutes les influences qui contrarient le développement naturel des facultés artistiques d'un individu et aussi d'une collectivité.

Ainsi, l'architecture ogivale fut en Italie le produit d'une influence étrangère. L'Italien ne s'en est pas assimilé l'esprit. Il a adopté comme une mode ce qui n'était pas l'expression spontanée de son génie. Dans l'art gothique, la décoration est intimement liée à la construction, tandis que, depuis toujours, l'Italien était habitué à revêtir d'un riche décor de marbres, de mosaïques ou de fresques, une structure robuste, mais pauvre.

Du byzantin au roman lombard, la tradition avait été insensible, naturelle ; la tradition nationale n'avait pas été heurtée.

L'ancien art romain n'inspirait plus au moyen âge l'admiration que le mouvement littéraire classique lui valut plus tard. D'ailleurs, un monceau de ruines séparait les deux civilisations et, à une époque où l'archéologie n'était pas née, il n'y avait à tirer de ces ruines que des matériaux de construction. L'usage qu'on en fit n'est pas, quoi qu'on en ait dit, pour me faire regretter les monuments ruinés.

Saint-Ambroise à Milan, Saint-Pierre à Pérouse, et, si nous remontons plus loin, les églises merveilleuses de Ravenne montrent comment ces prétendus barbares ont approprié les colonnes et les chapiteaux romains à leurs propres conceptions.

Ils ont trouvé que ces fûts monolithes permettraient d'agrandir l'aire de leurs temples sans augmenter trop la portée des poutres ou la largeur des voûtes ; ils s'en sont servis et ils leur ont rendu leurs chapiteaux qui permettaient de revenir au plan quadrangulaire, mais ils ont laissé là les fragments de corniches et d'entablements que leur bon sens reconnaissait inutiles pour le support de leurs arcs.

Je m'imagine que, si l'on eût retrouvé alors les règles de Vitruve, on ne s'y serait pas conformé. Et c'est précisément le charme de ces constructions romanes que, malgré l'emploi d'éléments étrangers, ces emprunts ne les déparent point, ne leur enlèvent rien de leur beauté propre ; c'est que les artistes qui les ont utilisés s'en sont servis pour donner corps à leur idéal et n'ont rien sacrifié à la satisfaction de s'en servir.

C'étaient des créateurs, non pas des imitateurs.

Nous prendrons rarement en défaut la sincérité et la logique des artistes qui, en construction ou en décoration, suivaient

leur propre inspiration et ne recevaient de leçon que de leurs devanciers immédiats.

C'est par là que nos primitifs et ceux de la Péninsule, tout en se distinguant par le résultat apparent de leurs travaux, se rapprochent singulièrement dans notre sympathie pour ce qui est naïf, spontané, vrai.



Quand nous portons sur le gothique italien un jugement moins favorable que sur celui de l'autre côté des Alpes, c'est parce que le premier est souvent déparé par des défauts qui ne se sont fait jour chez nous que dans la dernière période de décadence : le manque de logique et de sincérité.

A ce propos, la cathédrale de Milan offre un exemple de trompe-l'œil étonnant dans ce style : la peinture des voûtes dans la nef centrale imite, à s'y méprendre au premier abord, un enchevêtrement de nervures trop compliqué pour être beau, horripilant dès qu'on s'est aperçu du truquage.

Des restaurations en cours dans les bas côtés montrent un système polychrome beaucoup plus séduisant, parce qu'il renonce à donner l'illusion de matériaux qui n'ont pas été employés et d'une structure superfétatoire.

Qu'il est et fut toujours mauvais de vouloir obtenir d'une technique ce qui est le propre d'une autre, j'en trouve une preuve non moins saisissante dans les mosaïques de Saint-Marc, à Venise.

Quoiqu'il soit matériellement possible d'exécuter, au moyen de petits fragments de pierres ou d'émaux rajustés les uns aux autres, une décoration qui, à distance, produise l'illusion de la peinture à fresque vernie, voire même du tableau, c'est là un travail qui, surtout dans le but décoratif qu'on lui assigne, ne répond pas à la technique spéciale des matériaux employés, pas plus que la tapisserie de haute lisse ne se prête aux tours de force que lui a imposés la manufacture des Gobelins.

Les Grecs de Byzance qui ont introduit l'art de la mosaïque à Ravenne et à Venise se sont bien gardés de lui demander autre chose qu'une décoration plane, où les figures elles-mêmes sont traitées largement. Le baptistère de Florence dénote un art déjà plus avancé, mais le principe y est encore scrupuleusement observé.

A Venise, une des plus belles mosaïques est au portail du côté de la tour de l'horloge. La Renaissance a sans doute trouvé que ces personnages calmes, se détachant en robes blanches sur un fond d'or singulièrement rehaussé par le réseau des joints, étaient trop peu réalistes ; elle leur a opposé, dans les autres portails, des reproductions de ses peintures.

Il n'est pas rare de rencontrer ainsi l'œuvre de la Renaissance dans le voisinage immédiat des modèles qu'elle méprisait.



Ces oppositions très instructives m'ont chaque fois suggéré la même réflexion : Comment, ayant les documents contradictoires sous les yeux, a-t-on pu si longtemps tarder à rendre justice aux primitifs ?

La littérature d'art, en désignant du terme de *Renaissance* le mouvement qui modifia le goût public à la fin du moyen âge, n'a pas

peu contribué à illusionner de nombreuses générations sur la valeur de cette évolution.

Il semble, à en croire les manuels d'histoire, qu'une décadence profonde avait nécessité le retour à un art longtemps incompris et que l'engouement pour la littérature classique, entraînant comme corollaire un enthousiasme pour tout ce qui touchait à l'antiquité, aurait infusé à l'art une vie nouvelle et l'aurait sauvé d'une honteuse barbarie.

En réalité, les protagonistes de cette révolution artistique s'attribuent des ancêtres qui eussent certainement renié leurs successeurs.

Il est assez singulier de constater que plus s'accentue la tendance à rendre aux primitifs l'hommage auquel ils ont droit, plus s'enhardit la prétention des *renaissants* à les réclamer. On accumule les subtilités pour découvrir des intentions classiques dans l'œuvre des Giottesques et on ferme les yeux sur l'opposition capitale qui existe entre les primitifs et les artistes de la nouvelle école.

Les primitifs étaient avant tout inspirés par l'objet de leur travail, sa destination, son but désintéressé. S'ils peignaient pour le culte, ils s'inquiétaient d'abord de l'impression religieuse que produirait leur œuvre. S'ils décoraient une voûte ou un mur, ils respectaient le rôle que l'architecte avait voulu pour ce membre de sa construction.

On a souvent critiqué dans les fresques primitives la naïveté avec laquelle sont rendus les accessoires indispensables des scènes représentées.

Dans la basilique d'Assise, par exemple, la Chasteté enfermée dans une tour aurait grand'peine à s'y tenir debout ; ailleurs, saint François soutient une église hors de toute proportion avec sa taille. Il conviendrait d'abord de se demander comment on représenterait autrement ces symboles, à une pareille distance du spectateur. Mais si l'on reproche l'invraisemblable perspective des accessoires, je serais tenté de louer l'ignorance des artistes, en admettant que c'est par pure ignorance qu'ils ont évité dans le décor mural tout ce qui pourrait rompre les lignes architecturales et viser au tableau tel que nous l'entendons aujourd'hui. En tout cas, on ne peut nier que ces prétendues naïvetés répondent bien aux nécessités esthétiques de la peinture murale et corroborent l'ingéniosité des artistes à grouper les personnages, et, quand il le faut, à combiner un fond qui évite la succession des plans en trompe-l'œil. Toutes ces précautions habiles tendraient à prouver que la technique du moyen âge était soutenue par une science des lois esthétiques imprudemment perdues de vue dans la suite : je veux dire la subordination des parties à l'ensemble, et, dans la collaboration des beaux-arts, l'hégémonie de l'architecture. Mais ceci suppose chez l'artiste une humilité, une abnégation de lui-même d'autant plus grande que son habileté technique s'est plus développée.



La perfection technique, le fini de l'exécution, le raffinement des détails caractérisent le travail des sculpteurs et des peintres à l'aurore de la Renaissance.

Les encouragements des princes, la faveur du public ne les disposaient pas à

l'humilité. C'est à qui ferait preuve de plus d'adresse, à qui étonnerait davantage par la hardiesse de ses entreprises. La première Renaissance produisit des chefs-d'œuvre de technique.

Ils dénotent cependant chez leurs auteurs un plus grand souci de leur gloire que de la destination de leurs œuvres. Cette faiblesse eut les plus fâcheuses conséquences.

On se laissa éblouir par les qualités brillantes des virtuoses et d'autant plus volontiers qu'elles s'opposaient à un gothique corrompu, énervé, sans valeur.

L'architecture n'était plus à la hauteur des arts qui en dépendent. Il se produisit alors ce que nous avons vu au début de notre mouvement contemporain : les arts subalternes prendre l'initiative d'une rénovation et en compromettre le succès.

Pour apprécier l'ornementation raffinée du XVe siècle, il faut l'isoler des constructions qu'elle recouvre en soulignant leur sécheresse et leur froideur.

L'enthousiasme pour la littérature classique eut pour corollaire l'admiration pour les vestiges de l'art de cette époque, qu'on se mit à rechercher pour en arriver bien vite à les prendre pour modèles.

C'est alors également que l'on commença à considérer la nature avec ses accidents, non comme un sujet d'étude, mais comme un modèle toujours parfait, qu'il faut et qu'il suffit d'exactement copier.

La Renaissance nous montre avec ostentation ce qu'elle a *appris*. Je ne découvre pas ce qu'elle a *senti*. Elle est trop correcte. Il faut étudier son Vignole avant de la comprendre. Elle travaille pour une aristocratie lettrée. L'artiste emboîte le pas aux savants de son temps : il ne voudrait pour rien au monde ne pas paraître à la hauteur du progrès scientifique.

Malheureusement, ce zèle, très légitime en soi, lui fit commettre une déplorable confusion entre la science et l'art, en considérant la première non comme un soutien, mais comme l'essence même du second.

La Renaissance prend l'objet de son étude pour le but final de son art. De même qu'elle aboutit en littérature à former des grammairiens, elle étouffe ses architectes sous le poids des cinq ordres ; ses peintres et ses sculpteurs n'ont plus d'autre préoccupation que de montrer avec orgueil comment la perspective et l'anatomie n'ont pour eux aucun mystère. Ils le montrent hors de propos et en arrivent même, en réunissant leurs efforts, à transformer les voûtes des églises et les plafonds des palais en véritables dioramas.

Déjà, à Orvieto, dans la chapelle du Dôme, dont Fra Angelico avait commencé la décoration par l'admirable Chœur des Prophètes, son continuateur immédiat, Signorelli, pousse la hardiesse jusqu'à faire déborder du cadre architectural qu'il peint les personnages d'avant-plan de ses fresques.

Est-ce à Pérouse ou à Sienne, peut-être bien dans ces deux villes — car les exemples analogues sont nombreux — que j'ai vu un ange écartant une draperie dans l'arc d'une voûte. La figure et une bonne partie du rideau sont peintes, mais les jambes sont sculptées ; entre les ailes, une araignée aurait tissé sa toile.

Après cela, il ne restait plus à la Renais-

sance qu'à produire son dernier avatar : les monuments modernes des Campi Santi, le réalisme ridicule, fin d'une école qui débuta en oubliant que l'art est esprit avant d'être matière.

DE WOUTERS DE BOUCHOUT.

POLYCHROMIE DE L'ÉGLISE DE TOURNEPPE.



OUR arriver à la plénitude de son expression esthétique, toute œuvre d'architecture doit être relevée par une décoration polychrome. C'est là un principe d'une vérité incontestable, mais dont l'infinité des cas possibles peut faire varier considérablement l'application, car si notre goût du beau se laisse impressionner de la façon la plus *complète* par une coopération harmonieuse des trois éléments de l'art graphique : couleurs, formes, lignes, il est excité d'une façon plus *vive* par l'opération prédominante de l'un d'entre eux.

Ainsi on pourrait discuter la question de savoir si certaines églises de premier ordre, comme les grandes cathédrales françaises, gagneraient à subir une polychromie proprement dite ; si leurs belles verrières ne leur donnent pas une richesse de couleurs suffisante et si la superbe mise en œuvre de leurs matériaux, tout comme la nudité de leurs admirables sculptures ne sont pas plus expressives que les teintes qu'on y ajouterait.

Mais la question se pose dans des termes absolument différents pour la plupart des églises modernes de moindre importance, lesquelles, pour ne pas être totalement dépourvues de mérite architectural, ne se distinguent d'ordinaire ni par une extraordinaire pureté de lignes, ni par une grande richesse de sculpture. Dans celles-ci, l'appoint de la polychromie est de toute nécessité pour obtenir l'impression d'une œuvre complète.

L'église paroissiale de Saint-Géry, à Tourneppe, est dans ce cas. Edifice de moyenne grandeur, construit de 1890 à 1892, par M. l'architecte De Maeght, elle a le plan classique du genre : trois nefs, transept et chœur polygonal. Le clocher, situé dans l'axe de la façade, est flanqué de deux annexes formant comme deux petits croisillons occidentaux. La longueur totale est d'environ 56 mètres et la hauteur sous la clef de voûte atteint 16 mètres.

A part le triforium, les bases, les plinthes et quelques autres détails, tout l'édifice est construit en briques de la localité et, à l'intérieur, entièrement revêtu de crépissage. Même les chapiteaux et les clefs de voûte ont été, faute de ressources, moulés en stuc.

Aussi, malgré l'élégance de ses proportions, l'église donnait-elle, jusqu'à présent, une impression de nudité glaciale, que seule une polychromie bien comprise était à même de faire disparaître.

Malheureusement, les moyens n'ont pas permis d'effectuer d'un coup une décoration complète, et l'on a dû se borner jusqu'à pré-

sent à orner le chœur et ses deux chapelles latérales. Au moins, M. le curé de Tourneppe n'a-t-il pas donné dans un travers, très commun chez ses confrères. Ceux ci, ne disposant, comme lui, que de ressources limitées, aiment souvent mieux donner à toute leur église une décoration élémentaire provisoire, peu solide et guère étudiée, que d'en achever à fond une partie, quittes à compter pour le reste sur un avenir meilleur.

Le travail qui nous occupe fut dirigé par l'architecte H. Lemaire, qui conçut l'ensemble et dessina la plupart des détails. Il fut exécuté avec un soin et une compétence dignes de tout éloge par M. Oscar Algoet, en collaboration, pour les figures, avec M. A. van Gramberen.

PARTIE DÉCORATIVE.

La première fin à atteindre, dans le cas présent, était de compléter et, au besoin, de corriger l'architecture de l'édifice, en donnant à chaque membre de la construction une importance proportionnée à son office et à sa situation dans l'ensemble.

Les bases des colonnettes, les encadrements des portes et les plinthes, qui sont en calcaire bleu, ont conservé leur teinte naturelle, mais leurs scoties ont été relevées de rouge foncé, et leurs chanfreins de dorures, ce qui leur donne pour l'œil plus d'assiette et de solidité, qualités maîtresses de membres de cette espèce.

Pour le reste, on a pris comme règle de donner à toutes les parties essentielles de la construction une teinte forte, tandis que les simples cloisons, traitées dans des tons plus modestes, ont été réduites au second rang. C'est là une idée entièrement conforme à l'esprit du style gothique.

Les colonnettes qui portent les retombées des nervures avaient auparavant l'aspect trop grèle et trop peu dégagé; elles ont reçu une couleur rouge sombre, une sertissure noire les fait saillir davantage sur le plat des murs et leur rigidité a été augmentée par la mise en relief des joints, ainsi que par quelques anneaux dorés.

Les chapiteaux, garnis de feuillages, qui marquent la transition entre les parties portantes et les couvertures, ont été relevés de fortes couleurs : vert, noir et or.

La façon de traiter les voûtes était moins aisée à déterminer. Par une aberration esthétique qu'on retrouve dans presque toutes nos églises néo-gothiques, on y a renversé le rôle décoratif des parties : les nervures en pierres blanches à l'aspect grèle portent des voûtains en briques dont la teinte sombre écrase tout l'édifice ; c'est exactement le contraire qu'il aurait fallu, et voilà pourquoi aussi toutes les anciennes voûtes gothiques en briques étaient crépies. Il était impossible, dans le cas présent, de renverser complètement les rôles: on dut se contenter de corriger le défaut autant que possible. Les nervures furent consolidées de part et d'autre par un trait noir tracé sur les voûtes, par l'accentuation de leurs joints et par la décoration riche des clefs de voûtes. Quant aux triangles de remplissage, ils furent allégés par des rinceaux se détachant en blanc sur le fond rouge. L'effet obtenu de la sorte est aussi satisfaisant que possible.

L'absence d'arcs formerets était cause d'un manque de transition désagréable entre les voûtes et les murs. On remédia à ce



ÉGLISE DE TOURNEPPE. LE CHŒUR. Phot. Pardon, Brux.

défaut en reproduisant le même trait noir et le même rinceau blanc sur la naissance des panneaux de voûtes.

La zone supérieure des murs, dans laquelle se trouvent les fenêtres, n'a subi que de légères modifications. La teinte « pierre de France » a seulement été rendue un peu plus chaude et l'appareil a été marqué par de doubles lignes rouges.

Comme les fenêtres avaient l'aspect trop fluet, on les a reliées, à mi-hauteur, par une frise de feuillages qui, en même temps qu'elle augmente la charge des chapiteaux, supplée à l'absence de ligne horizontale en cette région.

La trop grande simplicité des tableaux des fenêtres fut atténuée par une guirlande rouge de branches de rosier. Celle-ci contribue, d'autre part, à relier à l'ensemble les vitraux peints du fond qui, auparavant, manquaient totalement d'encadrement.

La transition entre la zone des fenêtres et celle, plus riche, des arcades aveugles est produite par une série d'écussons suspendus à des rameaux de chêne et formant frise avec ceux des vitraux.

Les décorateurs ont traité la partie inférieure, formant plinthe sous les fenêtres, avec plus de vigueur et de richesse que les autres ; d'abord parce que son office de base exigeait un caractère solide, ensuite et surtout pour contrebalancer efficacement le ton, nécessairement encore trop sombre, des voûtes.

Le larmier vert sous le seuil des fenêtres a été souligné par une frise à fond rouge, portant un texte blanc et or ; les arcades aveugles ont vu leurs claveaux accentués et prolongés par des joints sombres et une crête de feuillages dorée. Les colonnettes engagées et les arcades, formant les organes expressifs de la construction, furent relevées par des teintes rouges et or ; les écoinçons de même, mais des anges s'y détachent en clair, tandis que le fond-remplissage des arcades a été sobrement damassé dans le ton complémentaire du rouge foncé : le vert



Phot. Pardon, Brux. ÉGLISE DE TOURNEPPE. ARCADES DU CHŒUR.

bleu. Ce damas est suffisamment détaillé pour atténuer la nudité de ces grands panneaux et servir de fond convenable au mobilier du chœur, mais assez modeste aussi pour ne pas détourner l'attention des parties essentielles.

Les deux chapelles latérales du chœur sont d'une architecture peu heureuse, mais la décoration en a notablement amélioré l'aspect. La voûte et les parois sont traitées dans le style du chœur ; l'espèce d'arc de triomphe biais qui encadre le fond porte une guirlande claire sur fond sombre, avec des médaillons ornés d'attributs, et le mur du chevet, un damas simple, ne devant produire tout son effet que lors de l'achèvement des autels latéraux.

Comme il restait quelques ressources, on les consacra à la décoration des piliers de la nef et de leurs chapiteaux, dont une teinte rouge marron, coupée de joints blancs, est venue animer la froide monotonie.

PARTIE ICONOGRAPHIQUE

Mais une polychromie bien comprise ne peut se contenter d'un effet purement décoratif. Il faut qu'elle procure aux fidèles

*



ÉGLISE DE TOURNEPPE. Phot. Pardon, Brux.
CHAPELLE DE LA VIERGE.

une nourriture intellectuelle en même temps qu'un plaisir des yeux et qu'elle attire leur attention sur des vérités en rapport avec l'excellence du lieu saint.

Une seule pensée maîtresse domine toute la décoration du chœur de Tourneppe : celle de la liturgie sublime qui s'y accomplit journellement. C'est vers l'autel, centre moral de l'église, que tout converge, de même que les sacrifices imparfaits de l'ancienne loi convergeaient vers l'offrande éternelle instituée par le Christ.

Ce sont les emblèmes de ces sacrifices anciens qui sont représentés dans la décoration : l'offrande non sanglante de Melchisédech est rappelée par les guirlandes de vigne et d'épis qui ornent les voûtes. La liturgie organisée du temple de Jérusalem occupe la frise qui relie les fenêtres, ainsi que les écussons qui accostent leurs bases. La première porte les victimes, entrelacées de branches de noyer, plante symbolisant la patience : têtes de taureaux, de génisses, de béliers, d'agneaux et couples de tourterelles. Dans les écussons sont figurés tous les instruments du culte juif : les trompettes et les cithares, annonçant au peuple le sacrifice journalier ; puis les offrandes de prémisses : farine, gâteaux de froment, pains, huile et vin. Ensuite les instruments du sacrifice sanglant : couteau d'immolation, haches de dépècement, trident, mer d'airain contenant les eaux, charrette servant à leur transport, vase servant à arroser les viandes, seau d'argent et goupillon pour asperger les assistants du sang des victimes, autel des holocaustes et bûcher sur lesquels les animaux étaient consumés en tout ou en partie. Enfin, les autres objets ayant trait au culte : l'encensoir et l'autel des parfums, le propitiatoire du grand-prêtre, le chandelier à sept branches, les pains de proposition et l'Arche d'alliance. C'est un exposé méthodique et complet de toute la liturgie mosaïque.

Une inscription flamande, formant frise sous le larmier, effectue la transition entre l'Ancien et le Nouveau Testament au moyen

d'un texte de l'Épitre aux Hébreux, comparant l'efficacité respective du sacrifice lévitique avec celui de la croix : « Si le sang des boucs et des agneaux a pu relever de leurs injustices les pécheurs de l'Ancien Testament, à combien plus forte raison le sang du Christ, qui s'est offert lui-même à Dieu, purifiera-t-il nos consciences et les rendra-t-il aptes à servir le Dieu vivant ? »

Le sacrifice sanglant de la croix, raison d'être et base de celui de la messe, est représenté immédiatement sous ce texte au moyen de vingt-deux anges portant les instruments de la passion et dont toutes les figures sont tournées vers l'autel. On y voit le calice du Jardin des Olives, la lanterne et les cordes de l'arrestation, la bourse des trente deniers, le gantelet du soldat qui souffleta Jésus, le coq de saint Pierre, l'arrêt de mort, l'aiguière et le plateau de Pilate, les instruments de la flagellation, la couronne d'épines et le roseau, le calice de fiel et la croix avec son inscription, les clous, le marteau, la pince, les dés, l'éponge, la lance et les aromates de la mise au tombeau.

Les arcades aveugles sont festonnées de roses signifiant l'amour du Sauveur dans sa passion et les bagues des colonnettes portent trois symboles du Christ victime : le poisson (ιχθυς), le serpent d'airain et le monogramme ☧.

Les passiflores et les grenades formant le damas du fond ont la même signification.

Par cette gradation successive, l'attention des fidèles est naturellement attirée sur la sainte messe. La glorieuse réalité est ainsi entourée de toutes les figures qui l'ont précédée.

Le remplissage des deux fausses fenêtres à l'entrée du chœur constitue un souvenir reconnaissant à ceux qui ont contribué, par leur offrande, à la décoration de l'église. On



Phot. Pardon, Brux. ÉGLISE DE TOURNEPPE. ENTRÉE DU CHŒUR.

y voit, suspendus à des rinceaux de figuier, emblème de la fidélité, les écus des principales professions exercées par les habitants de la paroisse : brasseurs, agriculteurs, fabricants de carton, commerçants, etc., ainsi que les armoiries des autorités, du clergé et de la famille Cornet de Grez, grande bienfaitrice de l'église.



Les chapelles latérales ont une décoration indépendante et appropriée à leur destination respective. Celle de la Sainte-Vierge a une voûte ornée de branches de lis ; sur l'arc de triomphe se lit le texte « Une tige sortira du tronc de Jessé », et un rosier fleuri s'y enlace autour de huit médaillons où sont figurées des invocations des litanies de Lorette : siège de la sagesse, miroir de justice, tour de David, etc., ainsi que des monogrammes de la mère de Dieu.

Dans le tympan de l'arcade, sur un fond de lis bleus, une Annonciation très décorative de M. Van Gramberen.

La chapelle de Saint-Joseph est décorée d'après le même plan, mais des branches de figuier y remplacent les roses et, au lieu des invocations, on y voit les emblèmes des vertus principales dont le saint a donné l'exemple : l'obéissance (lierre), la pureté (lis), la fidélité (figuier), la bonté (pommier), la patience (noyer), la persévérance (châtaigne), la justice (palme), l'humilité (violette).

Le tympan représente la sainte Famille dans l'atelier de Nazareth avec l'inscription : Dieu l'a institué comme seigneur dans sa maison.

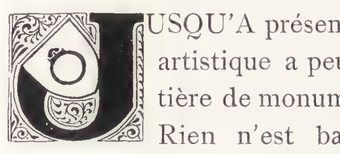
Les photographies dont nous illustrons cette notice ne donnent qu'une idée assez imparfaite de la réalité. Pour juger de l'effet de cette polychromie, il faudrait pouvoir se rendre compte des couleurs et surtout avoir connu l'église avant sa décoration.

Ceux d'entre nos lecteurs qui, lors d'une promenade aux environs de Bruxelles, voudraient s'arrêter quelques instants à l'église de Tourneppe pourront se convaincre que peu de travaux similaires de notre époque peuvent lui être comparés.

ERIAMEL.



MONUMENTS DE CIMETIÈRE.


USQU'A présent, la renaissance artistique a peu produit en matière de monuments funéraires. Rien n'est banal comme les tombeaux de nos cimetières. L'idée de la Mort, qui a inspiré aux arts de l'antiquité et à ceux du moyen âge de si nobles et de si émouvantes conceptions, ne dirait-elle plus rien aux artistes de notre temps ? Que penser de leur sentiment et de leur esprit ? Et si notre civilisation se reconnaît dans les œuvres de ses artistes, comment faut-il la juger ? Les cimetières musulmans, en Afrique comme en Asie, sont encore des endroits de profonde poésie non seulement par les conditions de leur site, mais par l'art de leurs tombeaux.

Les causes de cette pénurie de nos cimetières occidentaux ne sont pas séparables de celles qui commandent les autres manifestations d'art. Mais ici, la misère de l'art moderne se fait sentir plus distinctement qu'ailleurs. L'art spiritualiste seul pourrait animer ce que la vie de la matière a délaissé. C'est pourquoi, au lieu des œuvres sublimes que créait la foi en l'immortalité, le matérialisme esthétique ne nous transmet qu'une pierre inerte ; nulle poésie, nulle émotion, nulle espérance ne sort de la vue de nos tombeaux, mais une impression de désolation qui touche à l'effroi.

Si la renaissance de l'art, elle-même, s'est peu manifestée encore en cette matière, c'est que, pour en dégager les éléments, il faut, au sentiment et à la raison, une perception complète des circonstances. L'art chrétien, au XIX[e] siècle, n'a guère trouvé de tradition à reprendre qui l'aurait mis sur la piste de la vérité. Il s'est vu obligé de créer de toutes pièces le monument funéraire moderne. Une telle entreprise réclame une longue expérience.

En effet, les conditions du monument funéraire sont tout différentes aujourd'hui de ce qu'elles étaient autrefois. De l'ameublement de nos cimetières anciens, il nous est resté fort peu de chose : quelques rares croix de fer ou de pierre. Le grand nombre des monuments était sans durée : modestes croix de bois, recouvrant des restes que l'ossuaire recevait bientôt [1]. Dans les villes, où les principaux monuments devaient se rencontrer, les cimetières eux-mêmes ont disparu. Seuls quelques statues [2], bas-reliefs et épitaphes gravées, posés contre le mur des églises, se sont conservés. Encore les monuments de valeur ne se trouvaient-ils guère dans les cimetières, puisque, autrefois, les personnes de quelque condition étaient inhumées sous le pavement des églises. C'est dans celles-ci que l'on découvre, par conséquent, les monuments les plus nombreux, les plus im-

1. Dans quelques campagnes, l'usage des croix est inconnu sur les tombes : celles-ci sont marquées par un simple tertre.

2. A Sainte-Gudule, à Bruxelles, contre le mur de l'ancienne sacristie, un Christ tenant sa croix surmontait une épitaphe La statue a été déplacée, lors de la démolition de cette sacristie. Elle se trouve aujourd'hui adossée à la chapelle du Très Saint Sacrement.

portants et les mieux conservés. Mais en quoi peuvent-ils nous guider relativement aux tombeaux en plein air?

Les artistes chrétiens, en Angleterre d'abord, ont recherché la solution du problème. Ils ont obtenu des résultats généralement expressifs et parfois vraiment beaux. On rencontre dans les cimetières anglais des croix de pierre qui ne manquent point de caractère. Au cimetière de Droogenbosch, près de Bruxelles, se trouve un tombeau en forme de sarcophage, qui, à en juger par sa dégradation, ne convenait guère pour l'exposition au plein air. Il appartient à l'école de Pugin et date du troisième quart du XIXe siècle. Déposée parmi les herbes folles, l'œuvre est singulièrement émouvante. Elle s'encadre bien en ce coin de cimetière rural, où le chrétien qu'elle recouvre attend dans une paix profonde le jour de son réveil. Mais elle produirait une impression moins intense dans nos cimetières urbains, dont la simplicité et le calme ne sont pas les caractéristiques et où la mort même se pare de frivolités. L'éloquence de sa tranquillité sereine y passerait inaperçue du grand nombre et le bienfaisant apostolat de son art serait perdu.

Sous ce rapport, un petit monument funéraire recueilli à Munich et reproduit ci-dessous ne manque pas de convenance. Il date de 1897. Une élégance nullement déplacée s'associe en lui à la discrétion nécessaire. Son auteur, Augustin Pacher, a mis à le composer plus de pénétration que de force, plus de distinction que de grandeur. Il se compose d'une niche en pierre, formant lanterne, recouverte par une flèche et posée sur une colonne hexagonale torse. Un cartouche en bronze porte l'épitaphe, tandis qu'une lampe fixée par une armature, qui semble le résultat d'une délicatesse calculée, atteste, conformément à un ancien usage et à un symbolisme universel, l'idée de l'immortalité.



A. Pacher.
MONUMENT FUNÉRAIRE.

L'œuvre peut prêter à discussion, mais elle est assurément typique. Elle fait honneur à l'artiste, qui s'est finement inspiré de la croyance religieuse. C'est elle, visiblement, qui a animé toute sa conception. Réalisée en formes agréables et presque pures, l'œuvre est pleine de vie ; postée comme un signal, elle semble attendre le passant, solliciter un souvenir, une prière. L'ouvrage possède, en outre, bien des qualités techniques. Il mérite donc d'être cité en une matière où il reste beaucoup à étudier et à accomplir. ÉGÉE.

RECHERCHE DES PROPORTIONS AU MOYEN DU TRIANGLE, DANS LES MONUMENTS ANCIENS.

MAINTES fois, en contemplant nos édifices gothiques, nous nous sommes demandé : D'où vient cette unité dans les proportions et cet équilibre toujours stable des masses constructives ?

Nous soupçonnions les anciens architectes, créateurs de ces œuvres admirables, de posséder une méthode ou des règles fixes pour l'élaboration de leurs plans.

C'est surtout en relevant et en esquissant des églises anciennes que ces idées s'imposèrent à nous. Car, en dessinant à main libre un monument, nous nous servons toujours des triangles pour fixer les différents points qui doivent servir à construire le périmètre des masses.

Pour donner un exemple de cette manière de faire et pour conduire directement le lecteur au but que nous nous proposons, construisons un schéma de pignon (fig. 1).

Soit A B la largeur et C D la hauteur, nous comparons la largeur à la hauteur, pour les fixer sur notre papier, par de simples traits indicatifs. Les points *f* et *e* se fixent en faisant passer par A une oblique qui suit la direction de *e*.

Cette direction se détermine par notre crayon, que nous tenons entre le pouce et l'index, le bras étendu, et perpendiculairement au rayon visuel de notre œil. De la distance que nous occupons, par un mouvement dans l'espace, nous traçons l'oblique que nous supposons passer par les deux points ; cette même direction nous la reportons sur notre papier. Une seconde ligne est nécessaire pour déterminer la place exacte du point *e*, par B ; nous recommençons l'opération première dans l'espace, et nous trouvons une verticale qui se rencontre avec A *e* au point *e*. Pour vérifier, nous pouvons faire passer une oblique par C vers *e* ; si *e* est coupé par cette ligne, nous aurons la preuve que notre opération est exacte.

Le même procédé est à suivre pour déterminer le point *f*.

Or, en répétant cette opération sur une série d'édifices divers, nous avons remarqué que les lignes auxiliaires A *e* et A *f* suivaient, dans les édifices romans, une inclinaison de 45° ou un peu plus, tandis que, dans les édifices gothiques, une inclinaison de 60° environ était générale.

De là notre conclusion que les anciens architectes avaient pu employer pour construire leurs édifices le même procédé dont nous nous servions pour les relever à main libre.

Plus tard, nous eûmes l'occasion de lire sur ce sujet un intéressant article de Viollet-le-Duc et de devenir l'élève d'un maître qui pratiquait ce procédé pour les peintures murales qu'il exécutait dans les monuments gothiques. Ainsi nos présomptions s'imposèrent comme des vérités presque générales.

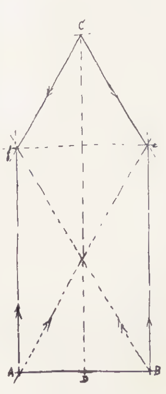


FIG. 1.

En effet, les différents triangles que donne Viollet-le-Duc [1] se retrouvèrent dans la plupart de nos dessins, relevés, photographies, etc., aussi bien des monuments de nos contrées que des autres pays. Ces triangles s'appliquaient même à l'ancienne décoration picturale, aux verrières et jusqu'aux objets mobiliers, dont les triangulations plus petites n'étaient que les subdivisions de celles, plus grandes, employées par les architectes.

Le but de cette étude est de démontrer la chose et de la rendre pratique pour notre temps.



Mais, avant de conclure à l'exactitude de ce que nous avançons, nous voulons faire l'application de la théorie aux monuments anciens existants.

Pour être pratique, nous décrirons d'abord les triangles et les courbes (arcs) qu'engendrent leurs côtés (fig. 2).

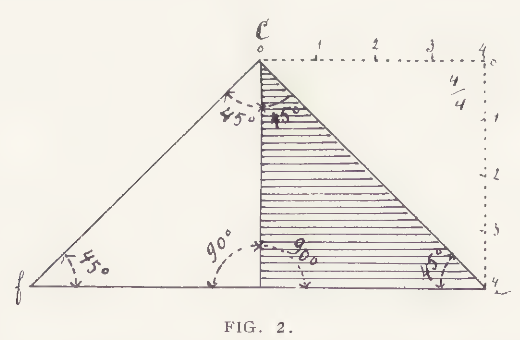


FIG. 2.

La figure 2 nous représente le triangle à 45°.

Il s'obtient en faisant passer une diagonale dans un carré. Si l'on place deux de ces triangles avec leur côté rectiligne dos à dos, on obtient un triangle isocèle dont l'angle supérieur C aura une ouverture de 90°.

Si, au milieu de la base de ce triangle, nous posons la pointe sèche du compas et si, avec une ouverture égale à la hauteur, nous décrivons une demi-circonférence qui passe par *f*, C et *e*, nous aurons obtenu

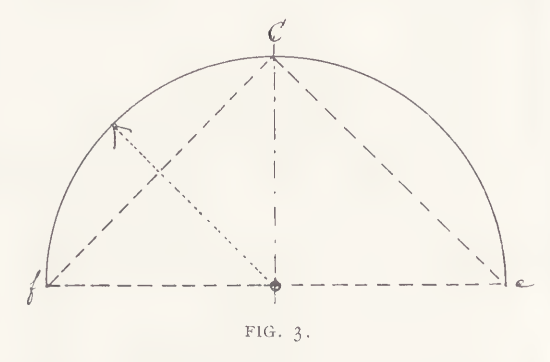


FIG. 3.

(fig. 3) l'arc employé le plus souvent par les architectes romans.

Une des portes de la maison dite de Saint-Piat à Tournai (XII[e] siècle) nous en fournit la preuve (fig. 4).

La partie rectiligne de son ouverture est un carré surmonté par une demi-circonférence.

En examinant la fig. 1, nous retrouvons le procédé qui fut employé pour fixer les dimensions de cette porte.

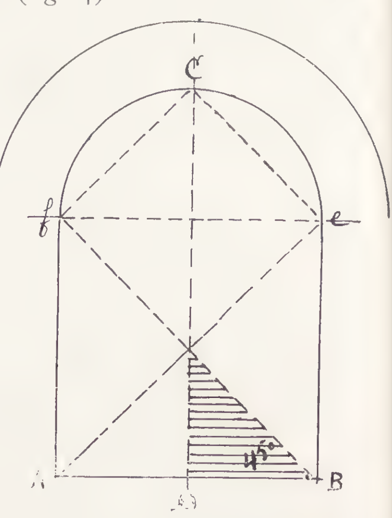


FIG. 4. — PORTE ET FENÊTRES DE LA MAISON DE SAINT-PIAT A TOURNAI.
D'après Reusens.

1. *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, t. VII, article « Proportion ».

La fig. 5 est un triangle appelé « à 60° ».

Deux de ces triangles posés dos à dos, par leurs plus longs côtés, deviennent un

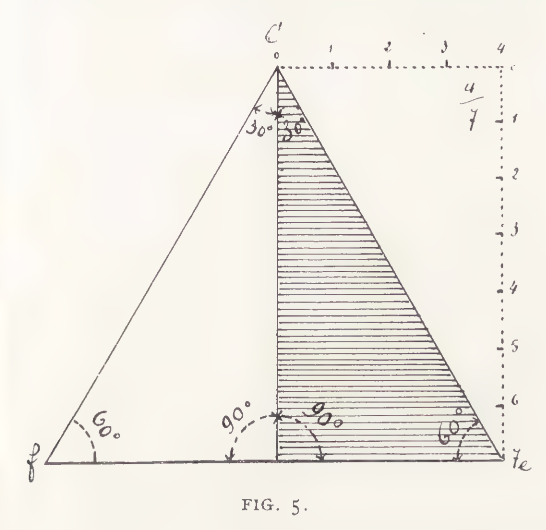


FIG. 5.

triangle équiangle, dont deux des trois angles mesurent chacun 60°.

Si l'on veut faire un triangle rectangle à 60°, on coupe, par une diagonale, un rectangle de 4/7 (fig. 6).

Pour tracer des arcs de cercles sur les deux côtés de ce triangle, dont le troisième côté repose horizontalement, nous mettons la pointe sèche du compas en *e* avec une ouverture de compas, comme rayon, de *e* à *f*. De *f*, nous décrivons un arc de cercle vers C ; de même sur l'autre versant *f* et C ; nous obtiendrons ainsi l'*arc brisé* appelé « à 60° ».

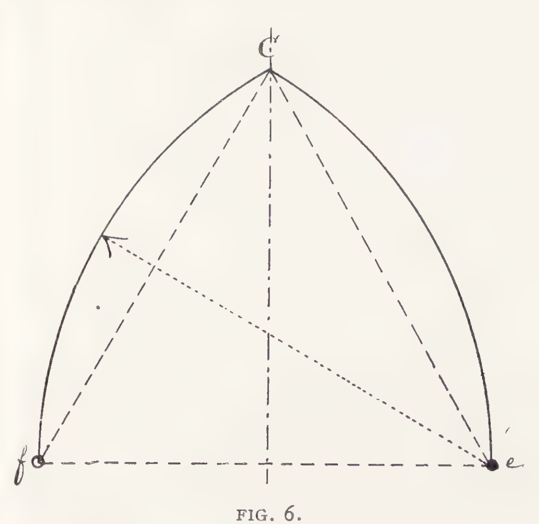


FIG. 6.

Les gothiques se sont très souvent servis de cet arc, ainsi que de son triangle équilatéral, pour la recherche des proportions, pour couvrir les ouvertures ou silhouetter les pignons.

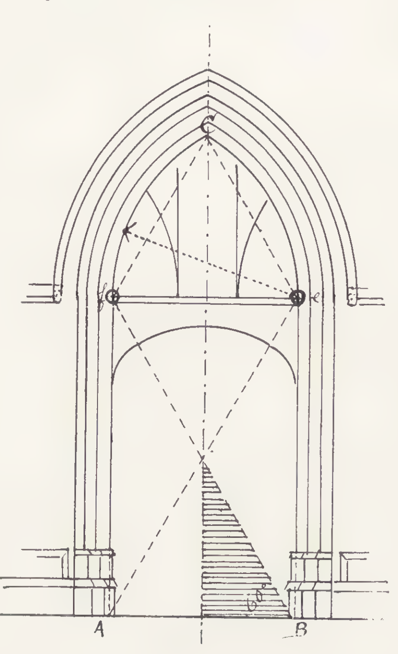


FIG. 7. — PORTE A L'ÉGLISE SAINT-JACQUES A LOUVAIN. XVe SIÈCLE. D'après Reusens.

A l'église Saint-Jacques, de Louvain, existe une porte gothique du XVe siècle, qui démontre clairement le parti qu'ont tiré du triangle et de l'*arc brisé* à 60° les architectes du moyen âge (fig. 7).

La triangulation de cette porte nous ramène à notre fig. 1, dont le principe s'y trouve appliqué.

La fig. 8 nous donne le triangle *isocèle égyptien ;* sa base compte 4 mesures et la perpendiculaire élevée au milieu de sa base 2 1/2.

Pour dresser des arcs sur les côtés *f* C et C *e* et pour chercher le centre de ces arcs,

nous faisons servir les deux côtés comme cordes (fig. 9).

Or, une perpendiculaire élevée au milieu

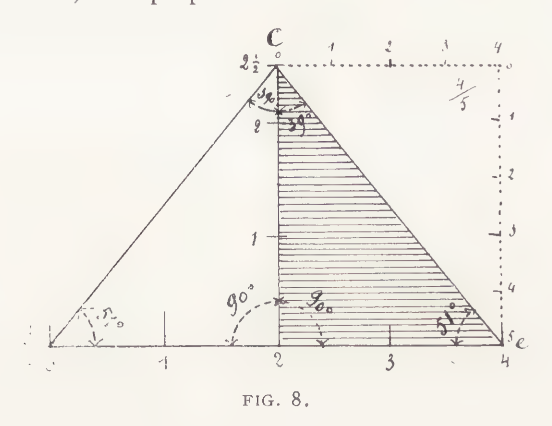


FIG. 8.

de la corde d'un arc passera par le centre qui a servi à tracer celui-ci.

Appliquons donc ces données sur les côtés de notre triangle. Pour diviser celui-ci en deux en commençant par le versant *f* C et trouver la perpendiculaire, prenons une ouverture de compas un peu plus grande que la moitié de la ligne *f* C et, de

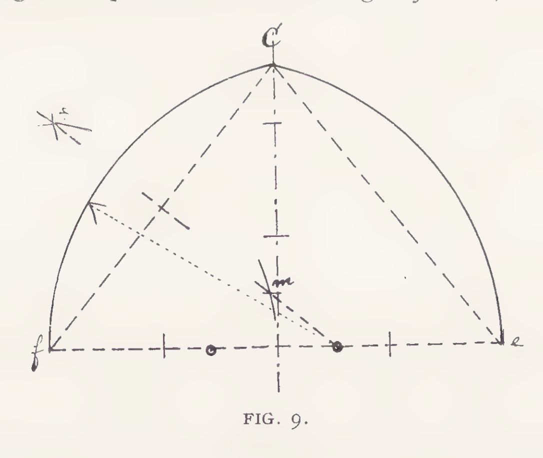


FIG. 9.

chacune de ses extrémités, décrivons de petits arcs de cercles qui se couperont en *m* et *n*. Par *m* et *n*, traçons la perpendiculaire, que nous prolongerons ensuite jusqu'à la rencontre de la base du triangle ; là sera le centre de l'arc à dresser sur *f* C. Faisons de même pour le côté C *e*. Les arcs formés, nous aurons un *arc brisé* très en honneur à l'époque de la transition romano-gothique et au XIII[e] siècle.

Pour faire un triangle rectangle pratique de cette inclinaison, formons un rectangle de 4 sur 5 et traçons la diagonale, qui deviendra l'hypoténuse du triangle (fig. 8).

Le pignon de la châsse de saint Candide (fig. 10) lui doit sa silhouette, qui a donc été une fois de plus obtenue par l'opération expliquée dans notre fig. 1.

Un autre triangle rectangle (fig. 11) fut en usage. Ses côtés mesurent 3, 4 et 5.

En plaçant deux de ces triangles rectangles avec leurs côtés 4 dos à dos, on obtient le triangle de la fig. 11.

FIG. 10. — CHASSE DE SAINT CANDIDE. XII[e] S.

Pour dresser des arcs sur les côtés 5, on procède comme à la fig. 9. Le résultat est l'*arc brisé en tiers point*, en usage constant à la bonne époque gothique.

Si l'on veut construire un triangle rectangle de cette espèce, il faut développer un rectangle de 3 × 4 et couper par une diagonale qui devient l'hypoténuse.

Les triangles des fig. 5, 8 et 11 furent aussi mis en pratique, en mettant le plus long côté de leur rectangle en position horizontale.

L'examen de ces différents triangles et arcs nous conduit à constater que, sans aucun doute, les architectes du moyen âge

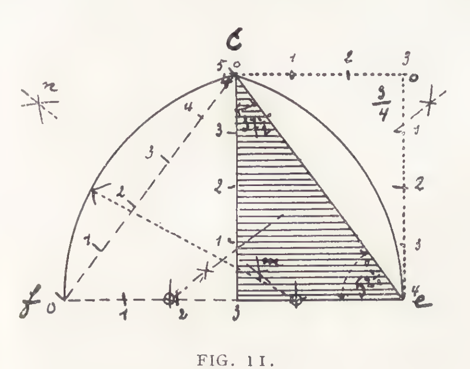


FIG. 11.

se sont servis d'eux pour la construction des monuments.

Ils ont même utilisé plusieurs triangles à la fois dans un même monument; l'une fois, comme *triangulation*, pour désigner les hauteurs et largeurs ; l'autre fois, pour donner le périmètre aux ouvertures, ou aux terminaisons de pignons, ou à l'ensemble de leurs bâtiments.

Que les anciens architectes aient employé simultanément deux ou plusieurs triangles de différents degrés, on le remarque, d'une façon très nette, à la maison romane du XIIe siècle, sise rue Barre-Saint-Brice, à Tournai (fig. 12).

Les triangles employés sont le triangle de 45° et le triangle *égyptien*.

Examinons de nouveau notre fig. 1 pour constater que l'architecte a fait partir de A et de B deux obliques à 45° qui aboutissent en *e* et *f*, et que, de *e* et *f*, partent des obliques du triangle égyptien vers le sommet C.

La porte gauche de cette maison a son ouverture rectiligne triangulée de A' et B' vers *e'* et *f'* suivant le triangle égyptien ; et de *e'* et *f'* vers C suivant 45°. La porte à droite est construite de même.

A l'ancienne église de Bost, près Tirlemont (fig. 13), nous trouvons l'emploi simultané du 60° et du 45°. Ces applications constituent une démonstration péremptoire de la thèse de la *triangulation*.

La tour, dans sa façade ouest, forme un rectangle A' *f' e'* B' dont les diagonales s'inclinent à 60° ; la flèche de la tour a ses pans inclinés également à 60°. L'ensemble

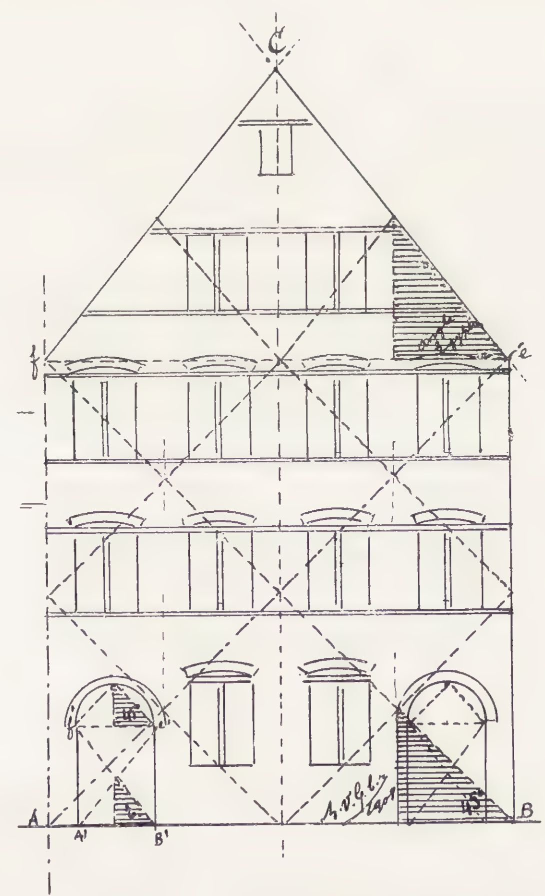


FIG. 12. — MAISON RUE BARRE-SAINT-BRICE A TOURNAI. D'après Reusens

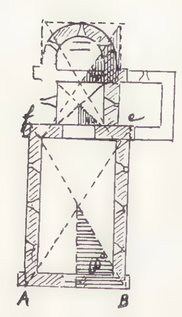


Fig. 14. — Plan de l'église de Bost-Hougaerde (démolie). D'après R. Lemaire.

rappelle de nouveau la manière de construire de notre fig. 1.

La fenêtre qui est percée dans cette façade et qui éclaire l'etage supérieur est également inscrite dans un rectangle identique à celui de la façade.

L'arcade qui donne accès sous la tour est triangulée, comme la fig. 4, au moyen d'un triangle de 45°.

Une originalité se rencontre dans la façon dont l'architecte s'y est pris pour établir la direction de la toiture et la hauteur des murs de la nef.

De la naissance de la flèche en *f'* et *e'* descendent des obliques à 45° jusqu'à *e* et *f*. A ces endroits, elles font retour vers le milieu M, pour former un losange M *f* C *e* parfaitement carré ; une horizontale de *f* en *e* coupe ce losange et donne la hauteur des murs de la nef et la naissance du toit.

Le plan de cette église (fig. 14) se présente suivant un rectangle à diagonales de 60° [1], le chœur et la tour sont circonscrits par un rectangle pareil, mais plus petit.

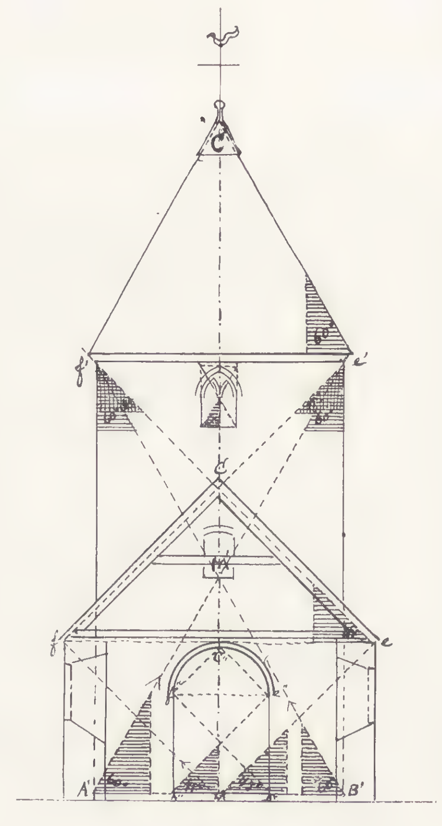


FIG. 13. — ANCIENNE ÉGLISE DE BOST-HOUGAERDE (DÉMOLIE). D'après un relevé existant à la cure.

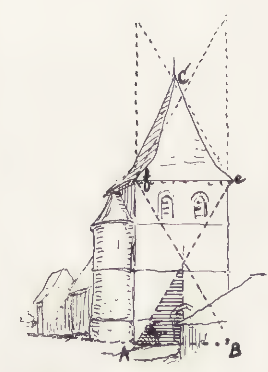


Fig. 15. — Église d'Overlaer. D'après R. Lemaire.

La tour de l'église d'Overlaer, sise à quelque distance de celle de Bost, a sa hauteur également fixée par le triangle à 60°, comme nous l'indique la fig. 15.

Au schéma d'un pignon à l'église de Vilvorde (fig. 16), l'usage de la triangulation à 60° n'est point à nier, et notre fig. 1 y apparaît clairement. De A et B partent les obliques pour aboutir en *f* et *e* et retourner à C.

La porte d'entrée est triangulée avec le même triangle que le grand pignon et comme la porte de Saint-Jacques à Louvain (fig. 7).

Une remarque générale, c'est qu'à l'endroit où se coupent les obliques ou leurs subdivisions, un ornement, larmier ou autre, prend naissance ou trouve son niveau.

Ainsi la lumière de la grande fenêtre prend naissance juste au point M ; l'arc, à triangulation égyptienne, dans sa partie arquée ferme l'ouverture de cette fenêtre et les arcs sont tangents aux lignes auxiliaires à 60° qui subdivisent le pignon.

L'église du Taur (fig. 17) vient singulièrement confirmer l'emploi du triangle *égyptien* pour la recherche des proportions et prouve encore que les architectes gothiques pratiquaient réellement la trian-

1. Cette disposition dans le plan se retrouve dans une grande partie d'églises du Brabant. (Voir R. LEMAIRE, *les Origines du style gothique en Brabant.)*

gulation pour proportionner leurs édifices.

A Bost, nous avons vu que, pour proportionner la nef, on avait adopté un losange

FIG. 16. — FAÇADE SUD DE L'ÉGLISE DE VILVORDE [1].

carré qui reposait, avec le point M, sur le niveau de l'escalier du chœur. Pour l'église du Taur, le même principe a été adopté, avec cette différence que le losange, au lieu d'être carré, a ses côtés inclinés suivant le triangle égyptien et que la fig. 9 y trouve son application en formant l'arc qui se voit en *f* C et *e*. La hauteur des bas-côtés et des grandes arcades au fond de la nef (entrées de chapelles) est fixée au niveau de l'horizontale *f* et *e*.

Les proportions des deux grandes arcades de l'entrée des chapelles sont également obtenues par des triangulations faites au moyen de l'angle égyptien ; l'entrée du milieu mesure son ouverture rectiligne par 60° et son arc dérive de la fig. 9.

L'arc brisé des basses-nefs est celui qui a pour base le triangle équilatéral de 60°.

Les proportions observées dans le schéma de l'église Saint-Nicolas à Toulouse (fig. 18) sont un échantillon de la triangulation par le triangle rectangle 3 4 5, de la fig. 11.

La disposition générale est analogue à celle de la fig. 17 et la façon de trianguler identique.

Une observation trouve ici sa place : c'est

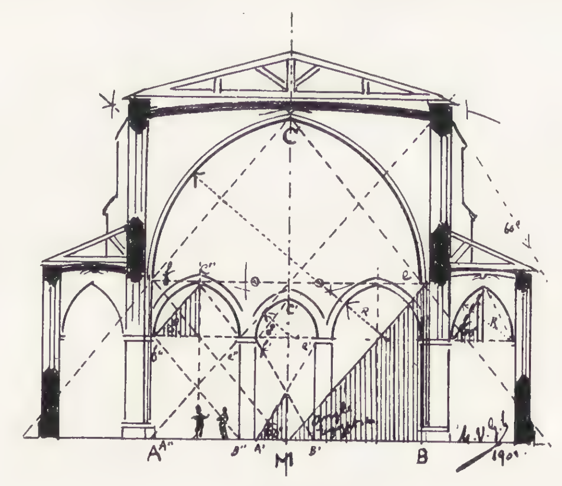


FIG. 17. — ÉGLISE DU TAUR A TOULOUSE. COUPE SUR LE TRANSEPT. D'après King.

1. *Bulletin*, 1re année, p. 114.

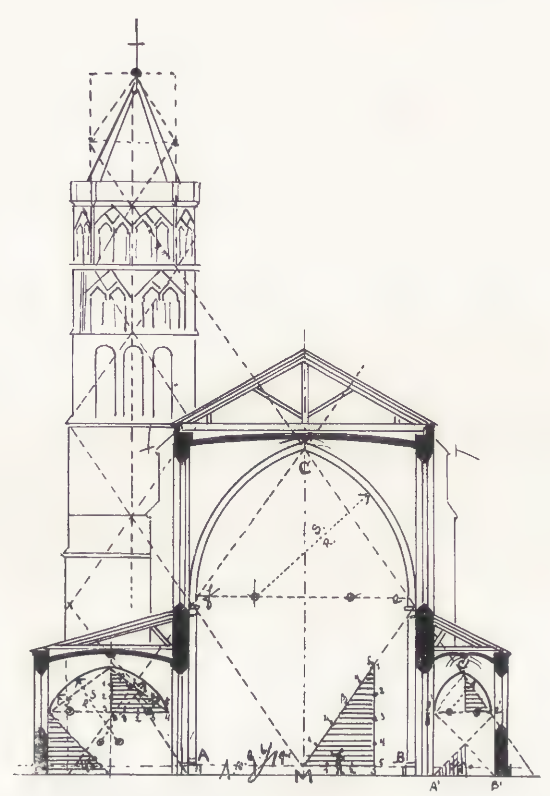


FIG. 18. — ÉGLISE SAINT-NICOLAS A TOULOUSE. COUPE SUR LA NEF. D'après King.

qu'à cette église les triangles partent de la base des colonnes, au lieu de commencer au niveau du sol ; les deux systèmes furent employés.

L'horizontale *f e*, qui forme la base de l'arc brisé en *tiers-point*, est prise à la hauteur de la moitié du losange surélevée de l'épaisseur d'un claveau de l'arc.

Le bas-côté sud a le même arc brisé en tiers-point que la grande nef, et, chose curieuse, une des cordes de l'arc tombe exactement sur le prolongement de la ligne C *e* de la nef centrale. Le rectangle qui porte cet arc brisé est carré.

Cette même ouverture se chiffre par deux carrés au bas-côté nord et est couverte pour le triangle 3, 4 et 5, posé dos à dos avec son côté 4 comme base de l'arc fermant.

A la tour, le lecteur pourra se convaincre de la façon d'opérer.



Après ce qui précède, nul doute que nos aïeux aient fixé le périmètre des masses de leurs édifices au moyen de la triangulation et nous pouvons être certain de trouver là le pourquoi de l'unité de mouvement et de la stabilité constatées dans leurs œuvres d'architecture.

Puissent ces quelques observations pénétrer profondément nos constructeurs modernes. Nous sommes convaincu qu'ils pourront en tirer grand profit dans l'élaboration de leurs plans.

Mettant les preuves à l'appui de cette thèse : que le système des triangulations développé ci-dessus est bien applicable aujourd'hui, nous avons projeté la nef d'une église au moyen de ce système.

L'unique nef de cette église, mesurant 14 mètres de largeur à l'intérieur, est construite en pierres jusqu'à la naissance de la voûte en bardeaux et est couverte d'une toiture en bois (fig. 19).

Le triangle générateur qui a servi à sa triangulation est celui de 60° avec son arc brisé (voir fig. 5 et 6).

Le lecteur pourra facilement suivre la façon d'opérer en observant notre dessin, qui est composé : 1° du plan ; 2° de la coupe transversale ; 3° de la coupe longitudinale extérieure de la nef.

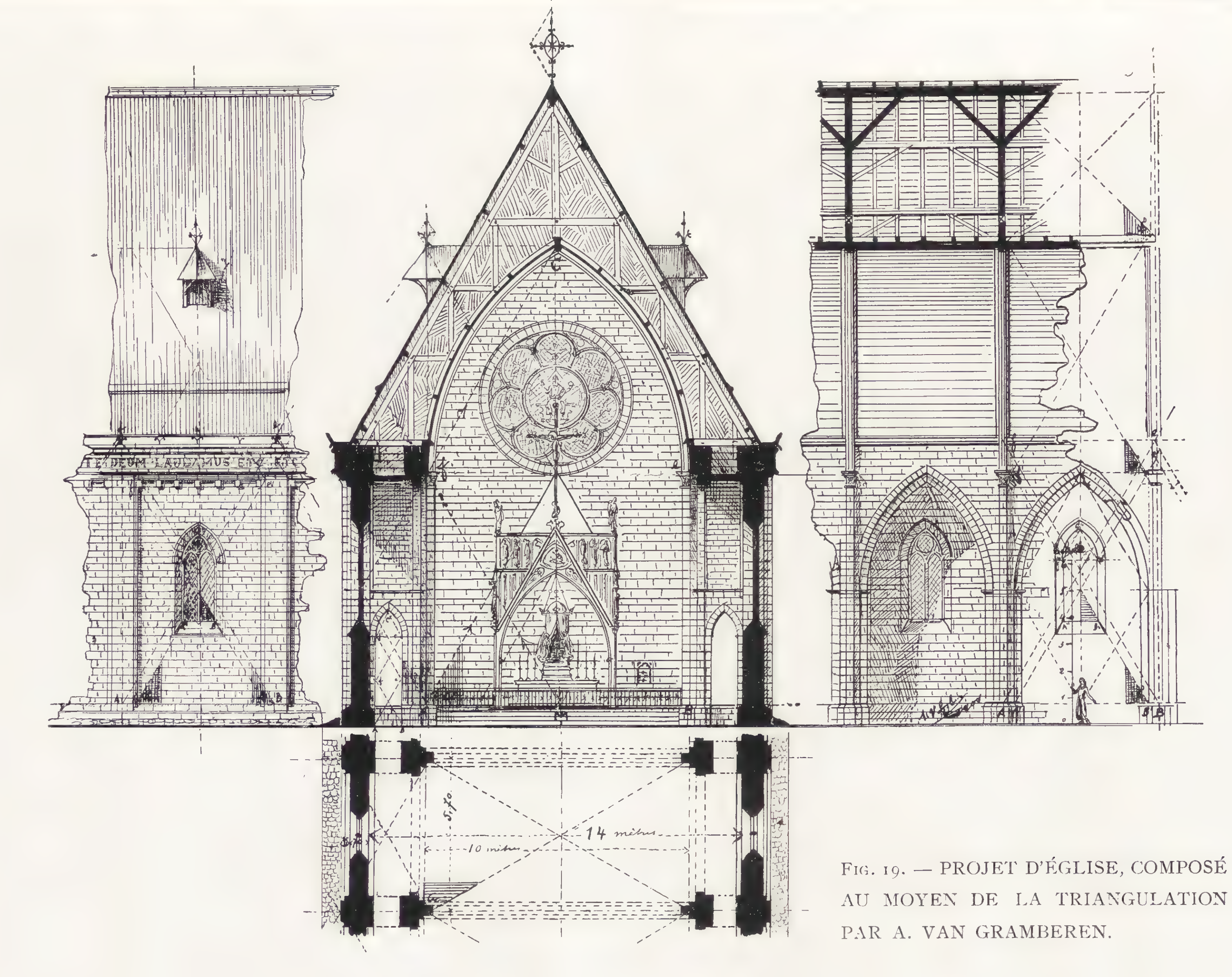


FIG. 19. — PROJET D'ÉGLISE, COMPOSÉ AU MOYEN DE LA TRIANGULATION PAR A. VAN GRAMBEREN.

Plus tard, comme développement à cet article, nous montrerons que le même système a été employé dans la décoration picturale des édifices anciens et que, de nos jours, il ne faut pas s'en écarter, si l'on veut obtenir un résultat heureux.

ARTHUR VAN GRAMBEREN.

DE LA CONSTRUCTION ET DE L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES [1], PAR S. CHARLES BORROMÉE.

Le *Bulletin* a terminé, au cours de sa septième année, la publication du premier livre de cet ouvrage, c'est-à-dire la partie relative aux membres immobiliers des édifices du culte.

Aujourd'hui, nous commençons la publication du livre second, qui a trait à l'ameublement des églises. Le texte, traduit en français, comme précédemment, par M. l'abbé Serville, sera accompagné d'illustrations, composées pour la plus grande partie par M. Arth. van Gramberen, dont nos lecteurs ont appris à apprécier la valeur en matière d'art liturgique. En outre, des notes explicatives du traducteur ou de la rédaction préciseront encore, s'il est besoin, l'application contemporaine des prescriptions du saint évêque de Milan.

Dans la première partie du second livre, il est question du *Mobilier des églises en général*. Elle débute par la *Nomenclature des objets nécessaires à chaque église*.



PRÈS avoir traité de la construction des églises, nous allons, dans un second livre, nous occuper du mobilier et des objets nombreux qui sont destinés aux églises. Pour procéder avec ordre, nous traiterons d'abord des objets nécessaires selon le nombre des ministres et selon la dignité des églises. Nous dirons ensuite quel nombre chaque église doit avoir de ces objets, de quelle couleur ils doivent être, quand il convient de se servir d'ornements plus précieux, etc. Enfin, nous indiquerons la forme que doivent avoir les différents objets qui composent le mobilier des églises.

1. Voir *Bulletin*, 7e année, p. 285.

DU MOBILIER DES ÉGLISES CATHÉDRALES.

Dans les cathédrales, une partie du mobilier peut servir à la fois aux messes solennelles, célébrées par l'évêque ou par le chapitre, et aux autres offices divins.

Il est cependant très convenable que là où les ressources le permettent, l'évêque ait des vêtements et ornements sacrés pour son usage personnel dans les messes, offices divins et autres fonctions sacrées. Nous traiterons donc à part du mobilier requis pour les offices pontificaux et de celui qui doit être employé quand les offices sont célébrés par le chapitre.

I. Mobilier requis pour les messes pontificales et autres fonctions sacrées exercées par l'évêque.

1. DE L'ORNEMENTATION DE L'AUTEL MAJEUR. — Sont prescrits :

La croix ; sept chandeliers et trois étei-

gnoirs pour chacun; deux mouchettes; une table des secrètes; deux petites nappes; une grande nappe; un parement d'autel; un voile pour l'ornementation du devant de l'autel; un couvre autel en toile; un tapis qui recouvre le palier et les degrés de l'autel et qui se prolonge sur le devant et sur les côtés.

2. Des vêtements et ornements épiscopaux. — Une paire de bas; une paire de sandales; un amict avec orfroi; des aubes avec orfroi; un cordon ou une ceinture; une croix pectorale qui se porte au cou; une étole; une tunicelle; une dalmatique; une paire de gants; une chasuble; quatre calottes; deux mitres précieuses, deux mitres simples; un anneau pontifical précieux; un grémial; une crosse; un manipule; une chape; un pectoral ou agrafe pour la chape.

3. Des ornements dont se servent les ministres officiant avec l'évêque. — Une chape pour le prêtre assistant au livre; deux tunicelles pour les deux assistants; un amict pour le diacre (dans les églises métropoles, deux amicts avec orfroi); une aube pour le diacre (dans les métropoles, deux aubes avec orfroi); une aube pour le sous-diacre (dans les métropoles, deux aubes comme ci-dessus); un cordon pour le diacre (deux dans les métropoles); un cordon pour le sous-diacre (deux dans les métropoles); une dalmatique pour le diacre (deux dans les métropoles); une tunicelle pour le sous-diacre (deux dans les métropoles); une étole pour le diacre (deux dans les métropoles); un huméral à l'usage du sous-diacre pour porter le calice et pour tenir la patène; une chape pour celui qui porte le livre; une autre chape pour celui qui tient un cierge allumé; une troisième chape pour celui qui porte la crosse; un huméral pour le chapelain qui porte la mitre; douze huméraux à l'usage des ministres qui portent les vêtements et les ornements de l'évêque, lorsque celui-ci s'en revêt ou les ôte.

4. Des autres objets nécessaires dans les messes et autres fonctions épiscopales. — Un calice; une patène; un voile du calice; un corporal; une bourse pour le corporal; un purificatoire; quatre burettes; un plateau pour les burettes; deux missels; un livre des messes pontificales avec le chant noté; un signet pour le missel; un couvre-missel; un coussin pour le missel; deux pontificaux et un signet pour chacun d'eux; une couverture pour le pontifical; deux bougeoirs avec leurs éteignoirs; deux encensoirs; deux navettes; deux cuillers; un trône épiscopal; des sièges pour les assistants au trône; un faldistoire (fauteuil) et une housse pour celui-ci; deux coussins, l'un pour le siège du faldistoire et l'autre pour l'agenouilloir; une crédence avec une nappe; deux chandeliers à mettre sur la crédence; deux supports pour les mitres; trois vases ou davantage pour orner la crédence; une ou deux aiguières; un ou deux bassins; quatre essuie-mains; un livre de leçons; un épistolier, un évangéliaire, chacun avec leur housse; un parement pour l'ambou ou la chaire et un pour le lutrin; un vase portatif à eau bénite; deux goupillons; un linge en toile pour essuyer la tête des baptisés dans les baptêmes solennels; un petit vase en cristal pour le baume avec une cuiller en argent; quatre à six petits

bassins à l'usage de l'évêque dans ses différentes fonctions ; deux paires de ciseaux pour l'ordination ; trois vases pour la consécration des saintes huiles ; un pour le saint-chrême, le deuxième pour l'huile de l'extrême onction et le troisième pour l'huile des catéchumènes ; chacun doit être recouvert d'une housse en soie ; trois ampoules pour l'administration des saintes huiles ; trois vases réunis sur la même base à l'usage de l'évêque dans ses différentes fonctions ; un chandelier et des burettes pour l'ordination des acolytes ; un livre des exorcismes pour l'ordination des exorcistes ; un épistolier pour l'ordination des sous-diacres ; un évangéliaire pour l'ordination des diacres.

De la variété des couleurs pour les vêtements et ornements épiscopaux.

Les ornements sacrés de l'autel, de l'évêque célébrant et des ministres doivent être de la couleur de la messe et de l'office du jour.

En conséquence, il faut cinq ornements de chaque espèce : un blanc, un rouge, un violet, un vert et un noir.

Voici la liste des ornements qui doivent exister en cinq couleurs ; nous indiquerons en même temps ceux qui excluent la couleur noire :

Le parement d'autel ; les bas et les sandales (ils excluent la couleur noire) ; les garnitures de l'amict et de l'aube ; l'étole ; la tunicelle ; la dalmatique ; les gants (ils excluent la couleur noire) ; la chasuble ; le grémial ; le manipule ; la chape de l'évêque et celle de l'assistant ; les tunicelles des diacres ; les garnitures de l'amict et de l'aube du diacre, du sous-diacre (nous avons dit qu'il faut deux aubes et deux amicts à l'usage du diacre et du sous-diacre dans les métropoles) ; la dalmatique ; l'étole ; le manipule du diacre (deux dans les métropoles) ; la tunicelle et le manipule du sous-diacre (deux dans les métropoles) ; la chape du porte-livre ; celle du porte-crosse exclut la couleur noire, vu que la crosse n'est pas employée dans les offices pour les trépassés ; la chape de celui qui porte le cierge ; le voile du calice ; la bourse, le signet et le coussin du missel ; le signet et la housse du pontifical ; les draperies du trône de l'évêque ; la housse et les coussins du faldistoire ; les housses du livre des leçons, de l'épistolier et de l'évangéliaire ; le parement de la chaire et le revêtement du lutrin.

Doivent exister en plus grand nombre, parce qu'ils sont plus vite souillés :

Les nappes d'autel ; il en faut trois grandes et six petites ; pour l'évêque, il faut huit amicts, autant d'aubes, six corporaux, douze purificatoires, douze manuterges, trois nappes pour la crédence ; trois linges en toile pour les baptêmes solennels.

Pour les ministres assistant l'évêque : huit amicts et huit aubes à l'usage du diacre et du sous-diacre (le double pour chacun d'eux dans les métropoles).

(A suivre.)

Traduction et annotations de M. l'abbé SERVILLE.



ÉGLISES RURALES EN ANGLETERRE.

EN 1906, la Gilde de Saint-Bernulphe choisit l'Angleterre comme but de son voyage annuel. Un après-midi, en revenant d'avoir visité Ootmarsum, nous fîmes halte à Denekamp et, par une attention des organisateurs de l'excursion, nous eûmes la satisfaction d'y être reçus au son des cloches. Je ne pense pas qu'il soit possible de dire à quel point nous en fûmes reconnaissants envers la Commission organisatrice. Vraisemblablement, les cloches de Denekamp ne sont pas les plus belles au monde, et pourtant, je dois déclarer que jamais je n'ai été si profondément remué qu'en entendant cette sonnerie par ce bel après-midi d'été. La tour, peu élevée, est cependant ample de lignes; la petite église, sans prétention, est même assez détériorée; si la plaine qui l'entoure a tout ce qu'il faudrait pour former un ensemble pittoresque, elle n'est maintenant qu'une surface monotone. Mais la force intense de la puissante sonnerie qui s'échappait de la tour en ondes frémissantes faisait disparaître toutes les importunités environnantes, et ses flots nous enlevaient, nous entraînaient, nous arrachaient des larmes, provoquaient en nous une rare émotion esthétique, qui nous remuait jusqu'au fond de l'âme et nous laissait soupçonner un instant l'éternelle beauté.

Je me suis alors demandé si nous ne donnons pas trop d'élévation à nos tours, si nous n'accordons pas à la construction de nos églises trop de richesse, trop d'ornementation. De quelque valeur que soit celle-ci, elle ne peut jamais avoir, pour la vie spirituelle des croyants, la grande signification que comportent de belles cloches.

Dans le touchant rituel de la bénédiction des cloches, nous voyons cette grande signification appréciée par l'Eglise. Celui qui a voyagé dans les pays catholiques sait ce que c'est qu'entendre sonner l'*angelus* par de vieilles cloches. En comparaison, les sons grêles de nos clochettes modernes — à peine méritent-elles le nom de cloches —



ÉGLISE RURALE ANGLAISE



ÉGLISE RURALE ANGLAISE.

paraissent comme l'image d'un catholicisme dégénéré.

A Denekamp, je songeais : si l'on consacrait à présent moins d'argent à la hauteur des tours, aux pinacles et aux résilles des fenêtres, aux profils et aux moulures, et si l'on attribuait les sommes ainsi épargnées à de belles et lourdes cloches, cela ne vaudrait-il pas mieux ? Ne serait-ce pas plus conforme au bon principe des choses ?



La comparaison que nous avons faite entre nos sonneries modernes et la grosse voix des majestueux clochers n'est peut-être pas très juste : la situation est un peu trop différente. Mais les impressions de Denekamp m'ont fourni matière à d'autres comparaisons encore. On découvre notamment dans les admirables îles de la Grande-Bretagne d'innombrables églises rurales, anciennes ou modernes, et ces dernières, autant que les autres, dénotent que le soin de tout ce qui est relatif à la sonnerie des cloches a toujours paru très important ; d'autre part, les résultats obtenus en cette matière sont si caractéristiques, qu'il ne nous paraît pas inopportun de nous y attarder un instant.

Il suffit de s'être égaré, par une tranquille matinée de dimanche, sur les jolies collines qui environnent Londres parmi les cottages pittoresques, d'où surgit, de temps en temps, la tour massive d'une petite église. Dans l'atmosphère tranquille, tantôt les sons se perdent en traînées alanguies qui ne fatiguent jamais, tantôt ils se balancent au loin, puis de nouveau très près, pareilles à des voix de tristesse ou à des chants de joie. On dirait parfois que de la terre elle-même un gigantesque hymne de reconnaissance s'élève vers le ciel. Il faut l'avoir entendu pour comprendre ce que signifie la « bell-ringing of fair England ! »

Et comment ce résultat est-il obtenu ? Voici. Chaque tour renferme une série de cloches harmonisées : parfois trois, généralement cinq, souvent sept, même davantage, et ces cloches sont mises en branle, près d'une demi-heure avant l'office, par des groupes d'hommes choisis. Aucun

« système » n'est employé. La sonnerie est, au contraire, une sorte de sport scientifique ; on trouve dans de gros livres le traité des combinaisons possibles, la méthode de la succession des sons ; il existe des revues ayant pour objet tout ce qui est relatif à la chose et, détail typique, on organise entre équipes de sonneurs des concours d'endurance ou de capacité.



ÉGLISE RURALE ANGLAISE

Moyennant tout cela, la sonnerie reste une superbe expression du savoir humain au service de la divinité, et personne ne peut, le matin du dimanche, dans les drèves paisibles, saisir le murmure joyeux des cloches sans être profondément remué et sans sentir son esprit s'enlever vers des sphères plus hautes.

Autant que je sache, rien de pareil n'existe sur le continent européen, et il semble étrange qu'un aussi bel effort ait si peu provoqué l'imitation. Cependant, à d'autres points de vue encore, les églises rurales d'Angleterre surpassent celles du continent, et c'est à l'appui des gravures ci-jointes que nous voulons y insister.



Nulle part, sans doute, ne se rencontre entre la construction et son entourage une entente plus harmonique que dans les églises rurales anglaises ; on voit ici un sentiment délicat de l'intimité, un sens ouvert du pittoresque, une appropriation amoureuse du cadre, choses qu'ailleurs on ne constate que dans des cas particuliers et dans la perdurance d'une situation ancienne. Ce qui y contribue beaucoup ici, c'est la conservation presque générale du cimetière alentour de l'église. Souvent, il vient à la bouche de l'artiste jouissant de cette noble harmonie de l'église et du champ de repos, de durs reproches à l'adresse de ces esprits faux qui, par un scrupule matériel, ont rendu chez nous cette situation impossible et ont ainsi causé un tort irréparable à la jouissance de nos sens.

Et c'est précisément parce que la supériorité des églises rurales anglaises répond à ce qui manque aux nôtres, aux modernes surtout, que nous voulons y attirer l'attention. S'il est vrai que l'architecture, obligée, plus que tout autre art, à tenir compte de la matière, est néanmoins dans la dépendance de l'esprit, nous ne pouvons pas nous



ÉGLISE RURALE ANGLAISE.

étonner qu'il existe relativement à l'architecture des conceptions évidemment fausses. Des gens animés du meilleur esprit manquent trop souvent de la moindre notion de ce qui fait le fond propre, l'existence, l'essence de l'architecture. Quoi que l'on puisse invoquer en faveur de l'archéologie, il ne faut pas la laisser s'introduire autrement que comme un auxiliaire et, de nos jours, auxiliaire inévitable. On ne pourra pas dire assez que bâtir c'est *exprimer des idées*.

Et, pour cela, l'architecture ne dispose que de moyens très abstraits. Elle s'exprime en une langue qui, surtout à notre époque, ne paraît pas compréhensible au premier venu. Petit à petit, nous devons faire en sorte qu'à la vue d'un édifice la première question posée ne soit pas : Quelle tradition a été suivie ici ? de quelle époque est cela ? En particulier, on abaisse, par de telles appréciations, le grand prix qui revient à l'architecture sacrée. Une église est plus qu'un produit de la science de construire. En elle, l'effort est dirigé vers la plus haute énergie, la plus grande dignité, et ce but ne dépend pas d'un profil gothique ou d'un arc brisé plus ou moins bien réussi. Non, mille fois non, d'autres facteurs sont exigés pour la construction d'une église ; ils sont, hélas ! trop souvent tenus à l'écart sous prétexte de fidélité archéologique.

Que l'on étudie les anciens monuments et que l'on y apprenne surtout le grand amour et le soin inquiet avec lequel ils ont été exécutés : un soin qui s'étendait aussi bien à la forme du moindre détail qu'au choix de la situation, qui veillait aussi précieusement à la juxtaposition des matériaux, en vue de l'harmonie des couleurs, qu'à l'équilibre des proportions, dans l'ensemble comme dans le détail.

A cela et à mille autres points, on ne pense que fort peu de nos jours ! Nous pouvons l'apprendre des vieux monuments qui nous sont restés du temps où l'on se dévouait amoureusement au travail. De cette dévotion amoureuse nous parlent aussi les petites églises anglaises ci-jointes. C'est ainsi qu'elles nous ont servi de motif à un entretien au sujet d'une situation souvent si désordonnée. Avant peu, nous soulèverons d'autres questions relatives à la construction des églises et à nos anciens monuments.

JAN STUYT.

VARIA.

DES PEINTURES MURALES sont apparues récemment à Herpen (Brabant septentrional), sous la chaux qui s'écaillait aux panneaux des voûtes du chœur. Celui-ci date du xve siècle ; il est vaste et imposant ; avec la tour occidentale, il aura la bonne fortune d'être épargné et restauré, tandis que le reste de l'église est en voie d'agrandissement.

Lorsque la nef d'une église devient trop étroite pour la population croissante d'une paroisse, il n'est donc pas toujours nécessaire de songer à construire une toute nouvelle église. Dans bien des cas, il convient de se demander si la piété envers les ancêtres n'a pas plus d'importance que la satisfaction d'avoir une église complètement neuve. L'exemple de Herpen mérite d'être imité. Le *Bulletin* a montré autrefois [1] comment on pouvait concilier tous les éléments en cause : l'histoire, l'art et l'utilité.



UNE VILAINE DISTRACTION nous a fait commettre une erreur regrettable dans le dernier numéro[2]. Nos lecteurs s'en seront aperçus, mais nous devons au *Bulletin*, scrupuleux avec raison en cette matière, de nous en accuser et de l'en excuser.

En expliquant un vitrail d'A. Pacher, il a échappé à notre plume que la partie inférieure représentait l'institution du sacrement de Pénitence, alors que chacun sait que le pouvoir de remettre les péchés a été donné par le Christ aux Apôtres lorsqu'il leur apparut après sa résurrection.

1. 3e année, p. 42. De l'agrandissement des anciennes églises rurales, par E. G.
2. Voir *Bulletin*, 8e année, p. 30.

L'époque des vacances à laquelle cet article a été écrit n'est pas sans doute l'explication suffisante d'une semblable distraction. Celle-ci eût toutefois été réparée à temps certainement, si la revision ordinaire des articles n'avait été empêchée par l'absence générale des membres de la rédaction. Lorsque, étant en voyage, nous nous sommes aperçu de notre erreur, nous n'avions pas de quoi procéder à une rectification précise et nous avons prié l'imprimerie d'y suppléer. C'est donc avec autant de surprise que de regret que nous l'avons vue paraître. Nous en demandons pardon à nos lecteurs.

Le fond de l'appréciation émise sur le sujet du vitrail ne se trouve pas cependant modifié du fait de notre méprise. Il était naturel de trouver le sacrement de la Pénitence rappelé à cet endroit, et c'est peut-être ce qui a égaré notre pensée. En réalité, le choix du Lavement des pieds n'a pas été inopportun. L'artiste a vu, non sans raison, dans cette scène des Écritures, une double allusion : la nécessité et le moyen de se purifier indiqués aux fidèles en même temps que la leçon d'humilité et d'obéissance. L'un et l'autre venaient en opposition avec le premier péché de l'orgueil et son châtiment représentés dans la partie supérieure de l'œuvre.

E. G.



LES STALLES DE FURNES ont été déplacées par ordre du ministre de la Justice. Contrairement à l'opinion de la Commission royale des monuments, les sièges adossés au jubé ont été, avec celui-ci, transportés au fond de la nef. L'effet est, paraît-il, satisfaisant. Sans doute, on peut regretter la destruction d'un bel ensemble, et la solution présentée, ici même, par Égée eût été, sous ce

rapport, préférable[1]. Mais mieux vaut encore ce sacrifice que le mépris des nécessités du culte et de l'aspect général. Il faut féliciter M. le ministre Renkin de la fermeté et de la justesse de sa décision.



A PROPOS DE LA QUESTION DES JUBÉS, étroitement unie à la précédente, nous apprenons que M. le chanoine Callewaert, de Bruges, vient de demander aux membres de la société l'*Émulation* s'ils ont connaissance de l'existence de jubés anciens à l'entrée du chœur dans les églises où ne se disaient pas autrefois les heures canoniales.



L'ÉGLISE DE HAL possède un magnifique ostensoir qui, d'après une tradition constante, lui fut donné par le roi d'Angleterre Henri VIII, avant sa rupture avec l'Eglise catholique ?

C'est un chef-d'œuvre d'orfèvrerie gothique du XVIe siècle ; malheureusement le pied a subi de grossiers changements, il y a une cinquantaine d'années.

1. Voir *Bulletin*, 7e année, p. 360.

D'après le Jésuite Maillard (*Histoire de Notre-Dame de Hal*, Bruxelles, chez Velpuis, 1651), le plus ancien historien de Hal, avec Juste-Lipse, ce fut en 1513, après la prise de Tournai, qu'Henri VIII, suivant l'exemple de Charles V, son allié dans la victoire sur les Français, offrit cet ostensoir à Notre-Dame. Jean Cousin, dans son *Histoire de Tournai* (1619), confirme ce fait quand il nous apprend qu'après la prise de cette ville plusieurs églises éprouvèrent les témoignages de la reconnaissance du roi d'Angleterre. Hal ne pouvait manquer d'y avoir part, car déjà l'année précédente Catherine d'Aragon, femme d'Henri VIII, y était venue en pèlerinage. (Lettre de Léonard de Spinelly au roi, 1512.) Au reste, dès le XIVe siècle, il existait des rapports entre Hal et l'Angleterre. Le Livre d'or de la Confrérie de Notre-Dame de Hal mentionne qu'en 1344 le roi d'Angleterre Edouard III s'y fit inscrire avec sa femme et ses enfants. Ces rapports continuèrent jusque vers le XVIIe siècle et les persécutions contre les catholiques anglais ne firent que les augmenter : c'est de 1572 à 1580 que l'on compte le plus grand nombre d'inscriptions, parmi lesquelles celle de la malheureuse reine d'Ecosse, Marie Stuart.

Mgr Bourne, archevêque de Westminster, a fait connaître à M. le chanoine Michiels, curé-doyen de Hal, son désir de se servir de cette œuvre historique, pendant toute la durée du Congrès Eucharistique, pour l'exposition du Saint-Sacrement dans l'église des SS.-Pierre et Edouard, près de la cathédrale de Westminster.



DE L'EXPRESSION DES IDÉES EN ARCHITECTURE.



L y a beaucoup d'objets que nous n'étudions pas assez : nous les croyons inintelligibles ; ils ne le sont pas cependant. Un arbre ne nous dit rien du premier coup d'œil ; mais, quand nous l'examinons quelque temps, nous commençons à voir qu'il n'est pas sans expression. Les artistes trouvent de l'expression dans le moindre des objets, du sens où nous n'en pouvons pas découvrir ; il ne s'agirait que d'apprendre, afin de comprendre tout ce que comprennent les artistes, la langue des symboles. C'est une intelligence qui demande certaine éducation, certaine étude [1]... »

En relisant ces lignes si vraies et, en notre temps de matérialisme, si peu superflues, je me rappelle une rencontre que je fis un jour dans un monastère de Bénédictins. C'était à l'étranger. Les bâtiments de l'abbaye n'étaient élevés qu'en partie. Leur architecture, de style roman, était réellement digne, classiquement, mais correctement et habilement traitée. Cette manière est peu habituelle à notre pays, et c'est ainsi, sans doute, que je trouvai plaisir à la méthode adroite et à l'interprétation large et ferme. Tel n'était pas l'avis du Prieur (l'abbaye, incomplètement développée, n'avait pas encore à sa tête un abbé, mais seulement un prieur) : « Comment trouvez-vous cette porte? — Cette porte, insignifiante et inexpressive — Il faut qu'au moins une porte me parle de quelque chose par ses proportions et par sa membrure ! ! » J'étais un peu déconcerté. Un architecte moderne a si peu l'habitude d'être tâté sur ce terrain... Et nous n'en restâmes pas là. Un peu plus tard, nous nous trouvions dans un long couloir où une certaine expression avait été recherchée au moyen des arcs et des pilastres. C'était, de l'avis du Prieur, beaucoup trop insignifiant. Ce couloir aurait dû, par des proportions nobles, une division régulière et un arrangement soigneusement calculé, exprimer à un degré plus puissant la régularité et l'ordre, tandis que dans le charme de l'éclairage soutenant l'harmonie des couleurs aux parois, aux plafonds et au pavement, se serait trouvé justifié le désir de l'équilibre spirituel propre à la vie monastique. Plus loin un fût de colonne fit les frais de la critique : « Le Seigneur n'a-t-il donc pas créé de pierres plus intéressantes que les matériaux, insipides de couleur et de nature, choisis pour ces colonnes ! ! » Mais cela suffit. Ce récit n'a d'autre but que de nous conduire à des considérations plus précises, qu'à la suite de Ruskin nous voudrions donner au sujet de l'architecture en tant qu'elle est l'expression des idées.



Lorsque nous voulons nous rendre compte de la nature des impressions que les con-

1. JOUFFROY, *Cours d'esthétique*.



PALAIS PITTI A FLORENCE.

structions d'époques et de régions diverses produisent sur nous, il est possible de les partager en deux grandes catégories : l'une, qui a pour caractéristique la finesse, la délicatesse et que nous abordons avec une admiration bienveillante ; l'autre, personnifiée par une sévère et souvent mystérieuse majesté, qui inspire la crainte et le respect. Pour les monuments de l'un et l'autre groupe, nous voyons que le souvenir de choses qui ne nous ont pas paru, au premier abord, de moindre importance s'efface bientôt de notre mémoire, parce que leur valeur extérieure a été empruntée à des propriétés d'ordre inférieur, telles que le prix des matériaux, la surcharge des ornements, la façon de la composition. Il est bien possible que, pendant quel-



Cliché de « l'Art égyptien », par J. Capart.

PYRAMIDES DE GISEH.



CAMPANILE DE FLORENCE.

leur solennité. Tandis que l'orgueil de plus d'un palais colossal et la richesse ou le luxe d'un écrin d'orfèvrerie se perdent dans le mouvement des préoccupations journalières, nous voyons toujours ressusciter la blanche image d'une chapelle de marbre au bord d'un torrent ou à la lisière d'un bois, avec les fleurons de ses arcs dentelés comme des voûtes de neige ou la puissante tristesse d'arcs géants qui s'effritent, dont les ombres capricieuses s'harmonisent si bien avec leur entourage.

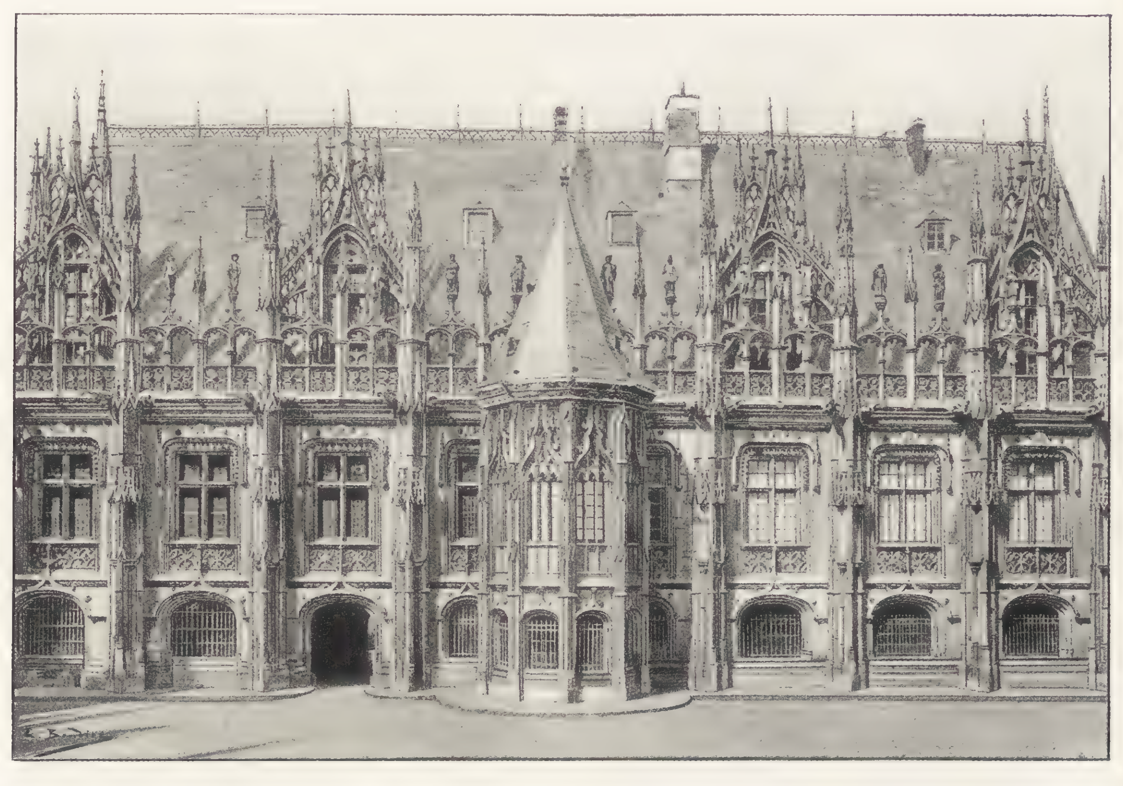
Or, la différence entre ces deux groupes n'est pas seulement la même que celle que la nature trace entre des choses belles et élevées.

C'est aussi la distinction qui existe pour tout ce qui est original et spontané dans l'œuvre des hommes. Car le bon et le beau en architecture sont imitation de formes naturelles, et ce qui n'est pas spontané, mais emprunte sa valeur à l'arrangement et au classement imposés par l'esprit humain, devient l'expression de cet esprit et est plus ou moins grand en proportion de la puissance de cet esprit. Nous voyons dans

que temps, ces qualités nous aient réellement frappé, mais leur souvenir devra être expressément évoqué et ne provoquera plus guère d'émotion. Au contraire, dans des moments de calme, les images d'une beauté plus pure et d'une force plus immatérielle reviendront d'elles-mêmes avec leur amabilité et



TEMPLE DE NEPTUNE A PAESTUM.



PALAIS DE JUSTICE DE ROUEN.

l'architecture à quel point l'homme sait combiner et appliquer l'art.

Tels sont les deux grands facteurs intellectuels de l'architecture : l'un qui consiste en une juste et humble glorification des œuvres de Dieu sur la terre et l'autre qui est la bonne compréhension de la manière dont il est donné à l'homme de gouverner ces œuvres..

Il est permis de faire ressortir les rapports de l'architecture, le premier des arts, avec les ouvrages les plus puissants et les plus aimables de Dieu. On peut même aller au delà et prétendre qu'en les reliant au travail énergique de la pensée humaine, on accorde aux œuvres de Dieu, dans la nature, un honneur de plus.

Il faut pouvoir retrouver dans les ouvrages des hommes une vénération et une imitation respectueuse, non seulement de l'Esprit qui a donné aux piliers de la forêt leur coupe circulaire ou qui a tendu la voûte des feuillages au-dessus des allées — de l'Esprit qui distribue le jus à la feuille, polit l'écaille et donne la grâce à chaque mouvement de l'animal, — mais aussi de l'Esprit qui a établi les fondements de la terre, qui a creusé ses précipices au milieu des nuages farouches et soutenu l'arc azuré des cieux au moyen des pics empourprés. Ces merveilles et d'autres plus grandes encore ne refusent pas d'être rapprochées de l'œuvre humaine. La falaise grise ne perd pas sa noblesse lorsqu'elle nous fait songer à un

travail cyclopéen, les pinacles des montagnes rocheuses ne sont pas amoindris si elles ressemblent à des forteresses fantastiques.



Cliché de « l'Art égyptien », par J. Capart. TEMPLE ÉGYPTIEN A EDFOU.

Voyons donc de plus près cette relation entre la nature et l'œuvre humaine.



En premier lieu, nous avons les proportions. On verra de suite qu'il ne conviendrait pas de bâtir les pyramides dans la vallée de Chamonix ; leur grandeur passerait inaperçue. Et cependant la majesté de la nature est plus souvent trahie par l'œuvre de l'homme que le contraire n'est vrai. Chacun de nous ne connaît-il pas une cheminée de fabrique, un pont de chemin de fer ou une prétentieuse villa qui ont pu détruire d'un coup toute la poésie d'un cadre peut-être sublime ?

Nous pouvons donc admettre qu'une œuvre d'architecture ne commence à devenir majestueuse que lorsque les êtres qui passent à ses pieds paraissent plus petits qu'ils ne sont réellement.

En vérité, c'est le malheur de la plupart de nos édifices publics modernes qu'ils doivent être excellents en toute chose, et ainsi une partie des fonds disponibles s'évanouit en peinture, une partie en sculpture, une partie en vitrail, une partie en tourelles, une partie en ornements de tout genre, et ni les tourelles, ni les ornements, ni les vitraux ne valent l'argent qu'on y a consacré. Laissons donc l'architecte, qui ne peut disposer de forts crédits, choisir d'abord ce qui



INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

nervures plus riches, alors que l'architecte voudra les surélever de quelques décimètres. La limite des proportions doit uniquement résider dans le but de la construction, dans le terrain et dans la somme disponible.



Cette limite établie, la question suivante vient se poser : Que faut-il faire pour établir les proportions au plus juste ? Et l'on observe alors que la silhouette doit être dessinée par des lignes autant que possible ininterrompues et que les points extrêmes doivent être vus tous à la fois; en d'autres termes, la forme générale de l'édifice doit être rendue en un système de lignes très simples. Ce système peut être en forme de pyramide, ou vertical, ou horizontal comme les maisons de bois et, plus ou moins, les temples grecs et, en général, tous les bâtiments couverts d'une véritable corniche.

Dans tous les cas où le type, pyramidal ou autre, est exagéré, le majestueux se perd, et cela parce que la continuité de la ligne extérieure est interrompue. Ainsi une tour

doit déterminer le caractère de la construction, et s'il choisit les proportions, abandonnons la décoration. Et le choix doit être bien arrêté. Il ne doit pas être question de savoir si les chapiteaux ne vaudraient pas mieux avec un peu de feuillage — laissons l'architecte, s'il le veut, en faire des blocs rudes — ou si les arcs n'auraient pas des



CHŒUR DE LA CATHÉDRALE
DE BEAUVAIS.

n'est complètement imposante que lorsqu'elle est visible depuis le sol jusqu'au sommet. Nulle part, cette impression n'est plus entière que dans les campaniles isolés. Ils se voient de tous les côtés jusqu'à leur base, et il n'est pas de tours qui produisent un effet plus puissant.

Parmi les nombreuses classifications de l'architecture, celle qui me paraît la plus importante distingue entre les édifices dont l'intérêt réside dans les surfaces des murs et les édifices dont l'intérêt réside dans les lignes qui partagent les murs en travées. Dans le temple grec, la surface des murs est nulle ; ce sont les colonnes et la frise qui déterminent la valeur architecturale. Dans le flamboyant français, l'intention est de faire disparaître la surface des murs et de retenir l'œil uniquement par le jeu des lignes. Dans le roman et dans l'égyptien, les murs sont un élément très dignement mis en valeur.

Or, dans la nature, les deux principes se trouvent appliqués, l'un dans la forêt et la futaie, l'autre dans la mer, dans la bruyère, dans la plaine et, dans cette dernière, c'est l'expression de la force et souvent celle de la beauté qui prédomine. Car, quelque beauté immense que puisse renfermer une sauvage forêt, il y a quelque chose de plus superbe, à mon avis, dans la calme surface d'un lac, et je puis avec peine m'imaginer une combinaison d'arbres et de branches comparable au soleil couchant sur les larges ondulations de la bruyère fleurie ou sur la poésie alanguie de nos plaines sans fin.

Elle est bien noble, n'est-ce pas, la mission humaine qui consiste à faire songer, au moyen de la pierre taillée et de la terre cuite, à la joie que l'immense plaine et la mer infinie nous ont ménagée.



Mais il faut, si l'on veut atteindre à la grandeur, ne pas oublier la règle : tenez l'ensemble bien uni ! Pour atteindre à cela, *l'expérience* sera d'un grand secours. Les surfaces limitées par la ligne purement droite ou purement arquée, le carré et le cercle, sont d'une grande signification. De même, les corps qui y répondent, le cube et le globe, et indirectement, la colonne cylindrique ou carrée qui leur est apparentée et dont le rôle est considérable dans la composition architectonique. D'autre part, la grâce et la proportion demandent une série continue. Et les séries de colonnes et d'arcatures répétées ne contribuent pas peu au sublime dans l'architecture.

Il est donc clair que l'architecte doit choisir entre deux types de forme, chacun en rapport avec son genre d'intérêt ou de décor : le carré ou la plus grande surface, lorsqu'il s'agit de rendre la *surface* expressive, et le parallélogramme ou le carré allongé quand il faut insister sur la *division* de la surface.

Si l'on doit souhaiter de tirer de tout ceci une conclusion, qu'il nous soit permis de prétendre que la majesté relative d'un édifice dépend plutôt de la lourdeur et de la force de ses masses que d'un attribut quelconque de son dessin : masses de tout, masses de substance, de lumière, d'ombre, de couleur, non pas un mélange de certaines d'entre elles ; il les faut toutes largement mesurées et partagées. Ni lumière brisée, ni

parties sombres distribuées, mais une masse unie de pierre, ou largement ensoleillée, ou couverte d'ombre.

Pour bâtir à la majesté divine un temple terrestre, il faut, de nos jours, recourir à des moyens plus simples que ceux dont disposaient les ancêtres qui, au-dessus des villes populeuses, dressaient dans l'air tranquille, au milieu des oiseaux, de solitaires îlots de pierre grise.

JAN STUYT.

LA DENTELLE.



UAND on invoque l'intérêt économique pour préconiser le développement de l'art dans le métier ; quand on s'adresse aux pouvoirs publics, aux associations, aux particuliers, en Belgique, pour leur demander d'appuyer l'art industriel par les moyens dont ils disposent ; quand on montre, chiffres en mains, que notre pays importe, bon an, mal an, de trente-cinq à cinquante millions de produits d'*art industriel,* quand on leur dit que nous pourrions non seulement nous suffire, mais exporter, à la condition de nous développer, de nous perfectionner en cette matière — c'est-à-dire si nos écoles d'art officielles étaient mieux établies dans le sens industriel, si nos écoles professionnelles étaient plus attentives au côté artistique du métier, si nos écoles d'art industriel (il en est d'excellentes) étaient mieux soutenues, si nous étions mieux outillés en musées et en bibliothèques, si nos enfants étaient, dès l'école primaire, préparés au métier et à l'art ; quand on dit tout cela, on ne récolte généralement que des approbations distraites, tout au plus des adhésions platoniques.

A l'étranger, on est moins distrait : on y est convaincu que la qualité des produits est, autant que l'infériorité des prix, un élément de faveur sur le marché international. On y sait aussi que celui qui veut sérieusement la fin veut les moyens.

Les progrès incontestables réalisés par nos voisins, nos concurrents, répondent à des efforts entrepris avec méthode et persévérance.

En particulier, on se préoccupe, autour de nous, de créer et, tout au moins, de conserver les industries à domicile ; on a compris que l'intérêt attaché à la prospérité de ces industries est non seulement d'ordre économique, mais aussi d'ordre social. Certaines industries à domicile assurent aux agriculteurs, aux ouvriers et aux petits commerçants le supplément nécessaire pour constituer le salaire familial ; ils retiennent la femme au foyer ; ils empêchent l'exode des campagnes.

C'est dans cet esprit que l'Allemagne a assuré, entre autres industries, celle de la boissellerie, que la Hollande s'occupe de développer celle de la vannerie, que la France a hâte de relever la dentelle.

Nous ne citons que ces trois industries familiales, toutes les trois représentées en

Belgique, et n'en retenons pour le moment qu'une seule, la dentellerie, qui occupe le plus grand nombre de mains et qui constitue l'un des fleurons de notre couronne industrielle.



DENTELLE A L'AIGUILLE.
POINT DE VENISE, PAR MEZZARA.

La France a toujours été un grand pays dentellier. Certaines de ses villes furent jadis des centres de production fameux et elles ont attaché leurs noms à des genres de fabrications qui sont de pures merveilles. Les dentelles d'*Alençon*, d'*Argentan*, etc., ou leurs imitations ont fait le tour du monde. Je ne cite pas les *Valenciennes*. Les Français oublient trop volontiers que Valenciennes était, jusqu'à Louis XIV, une ville flamande et que la dentelle de ce nom s'est fabriquée et se fabrique toujours dans une grande partie de la Flandre.

La Belgique aussi est une terre héréditaire de la dentelle, à preuve : Malines, Bruxelles, Grammont, Bruges, Flandres, Lierre, Couvin, etc., sont les marques d'origine devenues les étiquettes de plus ou moins célèbres dentelles à l'aiguille, au fuseau ou au crochet.

On a paru oublier trop longtemps que la dentelle, comme toutes les industries d'art, est constituée d'un élément technique et d'un élément de forme, expression d'un goût, d'un tempérament, d'une habitude. Or, ce qui donne aux divers genres de dentelles leur caractère distinctif, c'est moins leur technique, qui peut se diviser en trois ou quatre branches, que leur composition, leur dessin, en un mot, la manière dont il est tiré parti de la technique par l'art.

C'est l'aspect, frappant par sa finesse, ou par son parti décoratif, ou par ses détails particuliers, produit de la gestation longue et progressive d'un goût local, d'un tempérament national, qui a valu la vogue à plus d'une dentelle célèbre et la renommée à plus d'une ville.

Il est donc clair que l'union la plus étroite entre l'art et la technique, entre le dessin et la fabrication, est nécessaire dans l'industrie dentellière.

C'est ce que la Belgique a oublié. Depuis près d'un siècle, les dessinateurs des maisons de Paris composent les dentelles que nos habiles ouvrières exécutent sous leur aiguille ou sous leur fuseau. Nous sommes demeurés des techniciens de mérite, mais nous avons désappris à développer le sentiment du métier, à animer la technique, à donner aux expériences de la manufacture une forme, une expression artistique. Nous avons perdu l'élément le plus noble du métier et nous nous sommes placés dans l'impossibilité de donner à nos ouvrages nationaux un cachet propre, nettement distinctif. Bien plus, nous nous sommes du même coup trouvés dans l'impossibilité

d'évoluer. Nos genres se sont quasi immobilisés et nos compositions se fournissent toujours dans un même réseau de motifs. Enfin, les fabricants belges se sont mis ainsi sous la dépendance des négociants français. La belle dentelle ne se fabrique guère en Belgique que *via* Paris.

Mais nos fabricants ont fini par voir le danger et ils ont réclamé, à diverses reprises, un enseignement supérieur de la dentelle. Ils se sont dit qu'au jour où une rivale de la main-d'œuvre belge se proposerait à la clientèle française, le pain d'un grand nombre de nos ouvrières flamandes ne serait plus assuré. Si, d'autre part, les belles pièces ne se fabriquaient plus en Belgique, notre capacité technique, entretenue par elles, baisserait bientôt. Il faudrait donc se mettre en mesure de créer et de produire en même temps.

Grâce, notamment, aux ateliers d'apprentissage, dont plusieurs sont de fondation très ancienne, et que la générosité privée multiplie et entretient par tout le pays dentellier, nous avons conservé, jusqu'à présent, un personnel assez capable d'exécutantes.

Toutefois, la concurrence s'élève. Elle vient de France, où la dentelle est demeurée l'apanage de plusieurs provinces, mais où la main-d'œuvre s'était affaiblie au point de ne fournir que des travaux de qualité inférieure.

On s'est souvenu là-bas des splendeurs passées de la dentelle française, on a vu l'intérêt moral de la prospérité dentellière, et surtout on s'est rendu compte de l'intérêt économique qui se chiffre par dix millions d'importation annuelle, à réduire, à supprimer et — qui sait ? — à remplacer un jour par autant de millions d'exportation.

Voilà ce que l'on pense en France, et on y fait mieux que songer, on agit.

Il s'est créé un mouvement avec la mission de travailler au relèvement de l'industrie dentellière française, d'une part, en relevant la capacité professionnelle de l'ouvrière, en améliorant la qualité artistique et, d'autre part, en faisant valoir la dentelle indigène auprès du consommateur français.

Les pouvoirs publics n'ont pas été inattentifs au problème ; ils ne sont pas demeurés inactifs. La loi elle-même est intervenue pour consacrer à la fois la triple utilité de l'éducation manuelle à l'école, du métier à domicile et de l'art industriel. Une loi de 1903 a porté au programme de l'école primaire l'enseignement de la dentelle, dans toutes les régions où l'industrie dentellière est établie.

Quant à la direction donnée à l'enseignement professionnel, elle montre une double tendance.

La première se borne à un effort pour élever la main-d'œuvre française à la hauteur du travail étranger. Elle vise la perfection de l'exécution, particulièrement dans l'imitation des genres importés. C'est ainsi que, dans le Calvados, on exerce les dentellières à la fabrication de certains genres de dentelles qui sont la spécialité de notre pays. Le but est donc : faire aussi bien qu'autrui, la même chose que lui.

La seconde tendance est plus intéressante : elle tend à donner à la dentelle un caractère artistique propre, nouveau, distinct des genres traditionnels. Cet effort s'est ma-

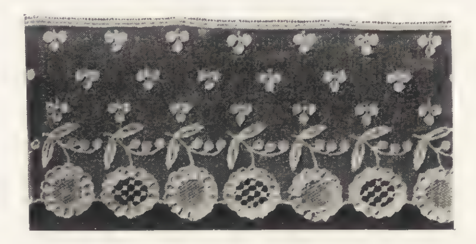
nifesté un peu partout, mais surtout dans la Haute-Loire. Ce qu'il veut, c'est faire autre chose que les autres.

Après moins de quatre ans, les résultats de cette action combinée des pouvoirs et de l'initiative privée ont trouvé le moyen de se manifester. L'Association de « la Dentelle de France » a organisé, l'an dernier, à Paris, un concours suivi d'une exposition. Elle a fortement attiré l'attention du consommateur, auquel on n'a pas manqué de dire avec insistance que tout ce qu'on y voyait était « Made in France ».

S'il fallait en croire les appréciations françaises émises à ce propos, la main-d'œuvre de France serait devenue égale sinon supérieure à la main-d'œuvre étrangère. Mais il faut envisager les choses avec plus de calme. Il est peu vraisemblable que quelques années d'exercice puissent suppléer, jusqu'à la surpasser, à l'éducation héréditaire de plusieurs générations de dentellières, telles que nos ouvrières flamandes.

Mais ce qui est plus inquiétant, à notre avis, c'est l'effort en vue de relever *l'art* dans la dentelle. Il est clair qu'au point de vue économique aussi bien que sous le rapport esthétique, cette tendance répond au véritable principe des choses. Cette direction est la voie la plus courte, la plus sûre pour couper toutes les autres. Au lieu de suivre la concurrence, elle la prévient. Elle prend les devants.

Quand on considère les dentelles anciennes, on constate qu'il est deux manières de classer les plus belles. Les unes sont superbes à raison de leur valeur décorative, les autres sont admirables par leur perfection technique. Rarement ces deux qualités vont de pair dans les genres de fabrication les plus réputés. Et il est telle dentelle plutôt grossière qui est d'un dessin ou d'un effet



DENTELLE A L'AIGUILLE, GENRE ARGENTAU ET ALENÇON.

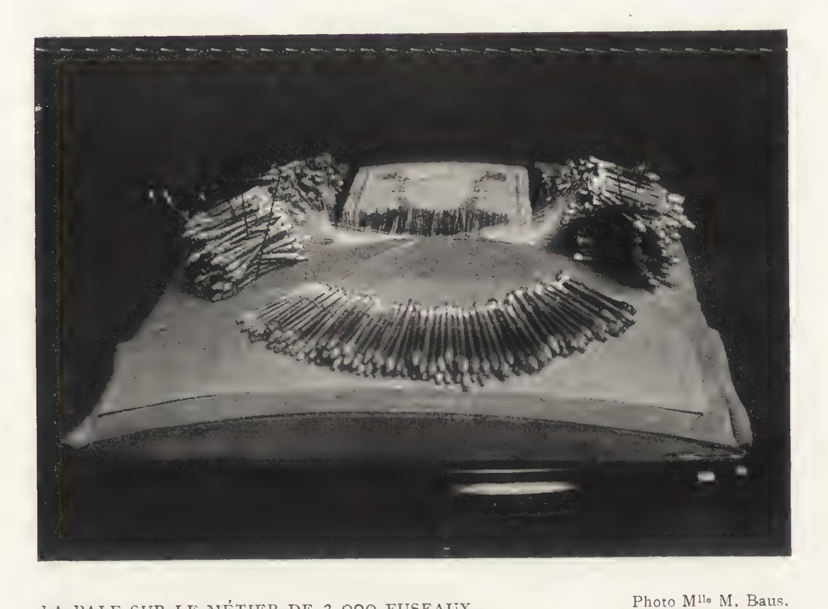
remarquable, tandis que les tissus les plus fins ou les points les plus délicats ne sont pas toujours les mieux interprétés au point de vue de l'application. La perfection n'est pas même dans la réunion des deux perfections. Elle est, une fois de plus, dans la moyenne, dans le juste milieu, dans l'équilibre. Technique et dessin doivent se convenir à raison du rôle à jouer par la dentelle dans le costume ou l'ameublement : décor, solidité, finesse ne sont pas exigés au même degré ni de la même manière pour le linge, pour l'habit ou pour les tentures.

Telle est la base éternelle de l'art dans le métier de la dentelle et dans tous les autres. C'est pourquoi ils sont bien avisés ceux qui comprennent qu'il ne faut pas s'obstiner dans la reproduction des vieux genres, dont plusieurs, il faut bien le dire, ne représentent pas ce qui s'est fait de mieux, loin de là. Mais il faut se méfier pour le même motif de ceux qui se détournent de traditions bien fondées, au risque d'annihiler l'acquit technique, et qui voudraient diriger la dentelle dans les voies hasardeuses du *modern style* ou de l'imitation de la na-



Phot. Mlle M. Baus.

PALE EN DENTELLE
OFFERTE A S. S. PIE X.



LA PALE SUR LE MÉTIER DE 2,000 FUSEAUX. Photo Mlle M. Baus.

Il vient de produire le chef-d'œuvre que nous reproduisons ici : une pale offerte à S. S. le Pape Pie X à l'occasion de son jubilé sacerdotal, par Mlle Marie Baus.

On a voulu réunir une technique parfaite à un dessin bien entendu, et l'on y a réussi.

Le travail est celui de la *Valenciennes,* répandu dans presque toutes les villes de la Flandre occidentale. Il est d'une finesse extraordinaire et a exigé l'emploi de deux mille fuseaux ! Le fond de la pièce et l'encadrement ne sont pas rapportés l'un à l'autre. Ils ont été travaillés en même temps et mesurent au total environ 23 centimètres de côté.

Le caractère de la *Valenciennes* a été parfaitement compris et rendu par le dessinateur. Il suffit peu se connaître en dentelles pour distinguer à distance le genre auquel se rapporte ce joli travail. C'est la preuve que le dessinateur possède bien les éléments de la technique. Et cependant le tracé de ses formes est nettement personnel et ne manque pas de nouveauté. Quand on sait que l'auteur est M. L. Titz, on ne s'étonne point d'y trouver une réminiscence du style *esthétique.*

Le motif a été parfaitement déterminé par la destination de l'objet. Nous voyons les armes du Pape se détacher sur une croix. Ce signe est le seul que la liturgie prescrive pour la pale destinée à couvrir le calice pen-

ture ! Une fois de plus, la solution sera l'œuvre du goût, mais aussi le résultat de l'éducation du sens technique.



On n'est pas sans voir tout cela en Belgique, on n'est pas sans le dire et on n'est pas sans montrer que l'on est capable de faire mieux que se plaindre. Organisé et soutenu, le mouvement de la renaissance dentellière serait fécond en Belgique.

N'envisageons pour le moment qu'une manifestation de la bonne volonté et de l'intelligence de l'effort fait par quelques courageux.

Ypres possède une école dentellière fondée en 1764 par Mlle van Zuutpeene-Lamotte et par le Chanoine van Roo, grand pénitencier de la cathédrale d'Ypres. L'atelier est dirigé par les Sœurs de Marie dites *Lamottes.*

dant le Saint Sacrifice. Au lieu de s'égarer dans une composition de motifs oiseux, l'artiste a combiné avec raison et avec un réel bonheur l'emblème obligatoire, largement et gracieusement développé, et le signe du Souverain Pontife auquel son œuvre avait l'honneur d'être offerte.

SPECTATOR.

DE LA PEINTURE MURALE DANS LES ÉGLISES.



IEN souvent encore on discute la question de savoir s'il faut peindre les églises. D'aucuns trouvent impressionnant de prier entre des parois de briques ou de pierres dénudées ; d'autres ne peuvent comprendre comment l'homme peut refuser d'imiter dans ses productions l'œuvre du Créateur, merveilleuse par la richesse de ses couleurs. Enfin, il en est qui, s'en tenant à une demi-mesure, veulent les matériaux en partie peints et en partie apparents. Que faut-il penser de ces diverses manières de voir ? La question offre beaucoup de points de vue. De l'un d'eux, nous pouvons découvrir certains éléments d'opinion. C'est le point de vue historique [1].

DÈS AVANT L'ANTIQUITÉ COMMENCE L'HISTOIRE DE LA PEINTURE MURALE. En ces dernières années, on a découvert des fragments de décoration remontant aux âges préhistoriques. Dans les grottes de Chabot, Eyzies, Gironde et Combarelles, en France, dans quelques cavernes d'Altamira, en Espagne, on peut voir des rennes, des saumons, des mammouths et d'autres animaux gravés, avec applications de couleurs, dans la partie rocheuse.

La grotte de Combarelles possédait une galerie d'environ 100 mètres, presque complètement ornée de figures, qui sont, aujourd'hui, recouvertes d'une mince couche de stalagmite.

Les cavernes préhistoriques qui ont pu servir de séjour aux prêtres du paganisme avaient ainsi leur décoration.

LES ÉGYPTIENS, parmi les peuples les plus anciens de l'histoire, ont décoré leurs temples de scènes et d'images. Ils taillaient leurs dessins dans la pierre et couvraient la surface intérieure de tons employés dans toute la force de leur pureté. L'aspect harmonique était obtenu par la juxtaposition savante et par l'air ambiant. Ces couleurs, délayées à l'eau, étaient le noir, le blanc, le rouge, le jaune et le vert.

Aujourd'hui encore, elles brillent d'un éclat extraordinaire, nonobstant leur âge

1. La plupart des faits rappelés ici sont empruntés au journal *La Nature ;* à VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire de l'architecture ;* à la *Patrologie* de MIGNE ; au moine THÉOPHILE, *Diversarum artium Schedulæ*.

qui atteint, pour quelques-unes, plus de 6,000 ans.

Les anciens Grecs ont, à leur tour, connu la peinture murale. Leurs premières



VUE D'ENSEMBLE DE LA DÉCORATION DE LA CHAPELLE FUNÉRAIRE DE CHNUMHETEP II, A BENI HASSAN. PREMIER EMPIRE DE THÈBES.

Cliché de « l'Art égyptien », par J. Capart.

œuvres étaient en deux tons : noir sur rouge ou le contraire. Cléophas de Corinthe teintait ses dessins au moyen de terre cuite pilée. Peu après, on voit la combinaison du rouge, du jaune et du bleu, analogue à celle des Égyptiens. Les Étrusques, les Assyriens et les Perses ont suivi la même manière de disposer les couleurs.

Vers 416 avant Jésus-Christ, Polygnote parvint à mélanger les couleurs et à créer des tons intermédiaires, après avoir découvert le noir de vigne. Selon Aristote, Cicéron et Quintilius, ce peintre excellait par la perfection des formes et par le caractère qu'il donnait à ses figures. Il peignit le temple de Delphes, et Pausanias énumère, en sept chapitres de ses écrits, les grandes compositions que le génie de ce peintre a conçues. Ses œuvres démontrent une tendance symbolique : un arbre près d'une figure représente une forêt ; deux maisons, une ville ; une colonne, un temple ; un vaisseau, une flotte ; une draperie, l'intérieur d'un palais, etc., etc. Point de perspective, rien que les accessoires nécessaires : ainsi les figures ressortaient avec éloquence.

A la même époque vivaient les deux frères de Phidias, Plistènes et Paniemus, aussi savants dans l'art de peindre que leur frère dans celui de sculpter. Paniemus était particulièrement réputé pour ses peintures

murales exécutées au Pœcile d'Athènes. Denis de Colophon, et Micon d'Athènes étaient aussi des peintres célèbres.

Que l'on ne s'imagine pas que les Grecs ne peignissent que les murs intérieurs; l'extérieur aussi, les parties architecturales et les détails d'ornements étaient teintés. Ainsi, au Parthénon d'Athènes, les triglyphes étaient bleus, les scènes dans les métopes avaient un fond rouge, les bandeaux étaient alternativement bleus et rouges et les ornements étaient recouverts d'or, pour relever l'ensemble. La statuaire du fronton, dont les draperies étaient peintes, se détachait sur un fond rouge ou bleu, tandis que les colonnes étaient teintées dans le fond de leurs cannelures.



Cliché de « l'Art égyptien », par J. Capart.

DÉTAIL D'UN BAS-RELIEF DANS LA CHAPELLE FUNÉRAIRE DE PTAH-HETEP A SAQQARAH. EMPIRE DE MEMPHIS.

Les Romains, dont les grands peintres sont passés à la postérité, sous le nom de Fabullus, Acènes, Priscus, Mallus et Ludius, sans compter Fabius qui, vers 304 avant Jésus-Christ, peignait un temple à Rome, et Pacussius qui peignit le temple d'Hercule et un théâtre.

Les peintures retrouvées à Herculanum et à Pompéi sont une autre preuve de la faveur accordée par les Romains à la peinture murale.

Les tombeaux étrusques nous ont laissé plusieurs fresques. Elles représentent des combats, des funérailles, des repas et des danses. Au temps de Pline, il existait de grandes peintures murales à Cœré. A Lamurium, un temple possédait des peintures extraordinaires. Il est très exceptionnel de trouver chez les Romains des temples sans décoration picturale.

Les Catacombes, à Rome, nous mon-

trent d'ailleurs que la peinture des oratoires et des tombeaux était communément répandue. Les procédés de l'époque étaient la fresque ou l'encaustique, et les sujets représentaient des allégories ou des faits historiques.



HISTOIRE DE JONAS. PEINTURE MURALE DANS LES CATACOMBES. (IIIe SIÈCLE.)

Lorsque le siège de l'Empire fut transféré à Constantinople, la plupart des peintres se déplacèrent avec lui. Ils tinrent à leurs anciennes traditions et continuèrent à les suivre.

LES COMPOSITIONS BYZANTINES excellent en particulier par la richesse de leurs couleurs sur fond d'or. Mais les peintures à fresque furent remplacées très fréquemment par la mosaïque, qui demeura en honneur du Ve au XIIe siècle.

Faut-il insister sur ce point qu'après les catacombes toutes les églises étaient peintes et qu'un grand nombre de saints personnages sacrifièrent leur vie à les défendre contre ceux qui les ravageaient sous prétexte que les chrétiens adoraient des images ?

Quelques vestiges, à Rome, Ravenne, etc., accusent encore la manière de travailler de cette époque.

Si l'on envisage les œuvres du temps de

Charlemagne, on se convainc qu'alors la peinture des églises était générale dans nos provinces.

AUX X[e] ET XI[e] SIÈCLES, la peinture murale prit une extension particulière et créa bon nombre de travaux remarquables.

A cette époque, on commença à employer l'or pour les vêtements et les draperies, ainsi que pour les nimbes et, par exception, pour les fonds. La peinture sur verre se développait alors et exigea bientôt des fonds dorés comme une condition de la mise en valeur des figures peintes. Dans le même but, on employa aussi des fonds de couleur très sombre et l'on commença, comme les Grecs l'avaient fait, à ne joindre aux figures que des attributs : un arbre représente une forêt; un palais, une ville, etc.

Cette manière de figurer les choses a survécu jusqu'à notre époque; elle explique comment nous voyons saint Pierre tenant les clefs, sainte Barbe portant une tour, etc.

AU XII[e] SIÈCLE, la peinture à fresque devint générale et, en passant, rappelons ce qu'il faut entendre par ce procédé [1]. Sur une couche de chaux fraîchement étendue, on dessinait, au moyen de l'ocre rouge ou parfois d'un roseau, le périmètre des figures. A l'intérieur de ce tracé, on plaçait le ton local et l'on y ajoutait, en mélangeant, de la chaux, pour parfaire le modèle. Le contour, les plis, les profondeurs et les ornements étaient ensuite relevés et précisés par du brun-rouge. Pour faire ressortir encore plus les silhouettes, on les renforçait souvent d'un trait rouge foncé, fixé par le blanc d'œuf ou la colle.



MADONE. FRESQUE PAR GIOTTO (1276-1336).

En général, les fresques offraient un aspect doux et velouté; les couleurs employées ne se composaient guère que de « terres ».

AU XIII[e] SIÈCLE, on employait beaucoup le blanc d'œuf et la colle (gomme du cerisier ou du prunier), ainsi que la caséine (fromage mou mélangé de chaux et d'un peu d'huile de lin), tandis que pour augmenter la vigueur des fresques on y ajoutait l'or, l'oxyde de plomb, le vert de gris et des laques.

L'huile n'était utilisée que pour les objets capables d'être séchés en plein air et ensuite

1. Voyez les articles sur *La Fresque* publiés dans le *Bulletin*, par M. de Geetere, 4[e] année, p. 80.




DÉCORATION DE VOUTE A LA COLLÉGIALE SAINT-PIERRE A LOUVAIN (XVe SIÈCLE).

vernis au moyen d'un mélange d'huile bouillie et de gomme arabique.

Souvent encore, on peignait sur des bandes de toiles appliquées sur bois, vernies, et qu'on recouvrait ensuite de couleurs mélangées : c'était la peinture transparente.

LE XIVe ET LE XVe SIÈCLE continuèrent l'emploi des mêmes moyens. Mais à l'époque de Van Eyck, la peinture à l'huile sur panneaux, et parfois sur les murs, vint en vogue. Toutefois, la peinture de fond, après le premier trait des figures, était fréquemment

à la colle ou à la caséine ; on apposait ensuite du glacis à l'huile ou au vernis.

LE XVIe SIÈCLE a enrichi notre pays d'un certain nombre de fresques, tandis qu'en Italie, à la même époque, les murs se recouvraient de nombreux chefs-d'œuvre.

Cette période vit cependant la décadence de la peinture murale. Désormais, la peinture décorative s'applique sur panneaux ou sur toiles, sans doute afin de prévenir que ses sujets ne se perdent ou que les iconoclastes ne les outragent ou ne les détériorent. Les mêmes raisons avaient déjà été produites par le Concile d'Elvire (en 305, 315, 324, 335) dans son 36me canon : *Nous ne voulons pas que l'on introduise des peintures sur les murs de nos églises par crainte de voir se détériorer l'objet de notre foi et de notre culte.* Osius de Cordoue déclare qu'on ne peut pas peindre de figures sur les murailles, *afin que les iconoclastes ne les viennent point détruire et ne se rendent pas coupables de sacrilège.* Il parlait donc en des temps troublés qui avaient beaucoup de rapport avec le XVIe siècle et la fin du XVIIIe siècle. Les Cisterciens aussi, dit-on, étaient adversaires de la peinture dans leurs propres couvents, et saint Bernard s'écrie : « A quoi servent tous ces monstres en peinture et sculpture dans nos couvents (ceux-ci renfermaient donc des peintures) où vivent des hommes pleurant leurs péchés ? »

Mais les textes rappelés ci-dessus ne démontrent pas que la peinture d'images sur les murs des églises était défendue. Au contraire, ils en confirment la pratique et constituent un conseil afin de prévenir leur destruction ou la dissipation des moines, dont l'intelligence percevait toutes les belles descriptions des Saints Livres, tandis que chez le peuple une telle connaissance était impossible ou exceptionnelle.

D'autre part, combien d'anciennes basiliques ne furent pas décorées de peintures, à commencer par Saint-Pierre au Vatican, en 324, — si superbement peinte et ornée à l'intervention de Constantin, qu'elle en reçut le nom de *Basilique dorée* — et les églises que le même Constantin édifia à Constantinople, en 330, et à Jérusalem, sur le Saint Sépulcre, en 326. Pour cette dernière, il fut recommandé à Macarius de dépasser toute la richesse de la terre. Eusèbe appelle ce temple *la nouvelle Jérusalem* et saint Jean Damascène s'écrie que, parmi ces nombreuses peintures, l'image de la Vierge Marie se distingue entre toutes. Ailleurs, plus près de nous, les saints Félix et Paul font peindre en 402 l'église de Nole, Saint-Étienne de Lyon (480), Saint-Martin à Tours (490), Saint-Germain à Paris, etc. Charlemagne peut être cité également : nous le voyons prescrivant qui supporterait les frais de la peinture des églises fondées par lui ; s'agissait-il d'une église royale, c'étaient l'évêque et les abbés voisins; le bénéficiaire en avait la charge, si c'était une simple église.

Ne trouve-t-on pas, partout où l'on restaure dans notre pays, des fragments de peintures et parfois des peintures complètes [1] ?

Les archives confirment, par des découvertes chaque jour accrues, que nos églises étaient jadis décorées et peintes, et l'histoire nationale témoigne que les destruc-

1. Le *Bulletin* a fréquemment publié et étudié des découvertes de ce genre. Voyez t. I, p. 65, t. II, p. 76, 188, 305, t. III, p. 94, t. IV, p. 157, etc.

teurs et les adversaires de la peinture des églises se recrutaient parmi les ennemis les plus violents de notre religion.

Le but de ces adversaires se découvre facilement. La peinture murale constitue pour l'illettré une école, où la vie des patriaches et des saints et les vérités de la religion sont décrites de façon lisible. Cela ne peut convenir à ceux qui veulent expulser la foi du cœur de l'homme, diminuer l'influence de l'Eglise, matérialiser le peuple, le rendre ignorant de Dieu et de la religion. Pour cela, ils écartent de lui tout ce qui parle à son sentiment, tout ce qui exprime la sérénité et la pureté des mœurs, tout ce qui peut l'instruire et le guider sur le chemin de la vérité, du bonheur, de la Vie. Telle est la raison fondamentale qui en élève beaucoup contre la peinture de nos églises, dont les murs sont comme les pages d'un livre attendant l'écriture.



PEINTURE MURALE (XV[e] SIÈCLE).
CATHÉDRALE DE BOIS-LE-DUC.

Aujourd'hui, les ennemis de la foi, se gardant toujours de lever la visière, tendent indirectement vers leur but : ils prétendent qu'ils recherchent la vraie splendeur de nos églises et que cette splendeur consiste dans les parois de pierres dénudées.

L'utilité de la peinture de nos églises doit être recherchée en compagnie de nos grands Papes, évêques et saints. Elle a été établie déjà par Grégoire le Grand. Elle est, dit ce Pontife, le livre de l'illettré en matière religieuse. De même saint Basile écrit que l'histoire des saints est représentée dans les églises catholiques, afin que les fidèles puissent méditer leur vie et leur triomphe. Saint Nil, aussi, témoigne que les peintres peignaient sur les murs des églises les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament pour rappeler à l'ignorant les œuvres réalisées à la gloire de Dieu et l'exciter à les imiter, en préférant le ciel à la terre



LE MARTYRE DE SAINT JACQUES,
PAR MANTEGNA (XVIe SIÈCLE).

Voulant réprimander l'empereur iconoclaste, Léon l'Isaurien, et lui reprocher sa haine des images et la destruction des peintures des églises, Grégoire III lui écrivait : « Si l'on vous dépouillait de votre couronne, de votre sceptre, de votre manteau et de vos autres vêtements, vous paraîtriez méprisable. C'est en cet état d'humiliation que vous avez mis nos églises en les privant de leurs peintures. »

Nous pourrions compléter la série des témoignages par les noms de saint Jean Chrysostome, de saint Grégoire de Nysse, de saint Grille, de saint Grégoire de Naziance, de saint Anastase, de Théodoret, de saint Georges de Chypre, de saint Germain de Constantinople, etc., que le Pape Adrien invoqua au Concile de Nicée (787), parce qu'ils ont tous considéré la peinture des églises comme un des meilleurs moyens d'enseignement à recommander pour le développement de la foi chrétienne... « Oui, affirma le saint Pape Grégoire II (730) à l'empereur Léon, les six Conciles n'ont pas discuté des images et cela pouvait être aussi peu discuté que la question de savoir s'il faut manger du pain et boire de l'eau. »

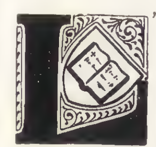
De tout cela, il résulte, croyons-nous, que, depuis les temps les plus éloignés, la peinture a servi de livre populaire et d'ornementation dans les temples de tous les peuples. Dieu lui-même donna à Moïse, sur le Sinaï, le plan du tabernacle et de sa décoration. Plus tard, la Sainte Écriture nous fait connaître la splendeur du temple de Salomon avec toute sa décoration symbolique. Le second temple, celui d'Arobabel, était également décoré avec beaucoup de richesse. La tradition se transmit aux catacombes et aux styles successifs de l'art chrétien. L'influence du protestantisme et de ses dérivés, tels que le modernisme actuel, parvint seul à faire la rupture avec l'ancienne tradition.

Quant à nous, reprenons les usages formés à l'esprit du pur christianisme, rendons à nos temples sacrés le lustre qui convient à leur sainteté, suivons les conseils des papes et des Conciles. Ainsi nous enseignerons au peuple la science divine, à l'instar des peintres du moyen âge, dont témoigne l'extrait du *Livre des Métiers de Paris :* « leur métier n'appartiens fors que au service de nostre-Seigneur et de ses Sains et à la honnorance de Sainte Yglise ». Et nous concluons avec saint Basile : « Ce que les mots apprennent par les oreilles, les peintures silencieuses le font par les yeux et nous incitent doublement à faire le bien. »

A. Van Gramberen.



UNE CORPORATION D'ARTISTES CHRÉTIENS.

'IDÉE de grouper entre eux les artistes chrétiens est une idée excellente parce que, *bien réalisée,* fondée sur des bases solides, sérieuses et surtout désintéressées, un tel groupement pourrait rendre d'immenses services à la cause de l'art, dans le sens chrétien. Des hommes qui ont voué à cette cause une grande partie de leur vie ont essayé de créer un groupement de ce genre. Pourquoi n'ont-ils pas abouti ? Pour les mêmes raisons mesquines ou perfides qui facilitent les groupements fondés sur l'intérêt personnel, mais qui contrarient l'action de la générosité mutuelle. Nous n'avons pas encore retrouvé le sens de la solidarité qu'un siècle d'individualisme et d'égoïsme nous a fait perdre, et, pendant longtemps encore, beaucoup de gens resteront aveugles aux grands bienfaits de l'association et n'écouteront que la petite voix de quelque pusillanime susceptibilité. Il en est surtout ainsi lorsque les bienfaits de l'association sont ou trop élevés ou trop éloignés. En général, l'intérêt moral et la prévision de l'avenir échappent à la masse.

A notre avis, une corporation d'artistes chrétiens devrait avoir à la fois un caractère religieux, professionnel et artistique, voire économique.

Religieux, en ce que la corporation, constituée en confrérie, aurait un but de piété. Quoi de plus naturel que de voir les artistes chrétiens s'associer pour la pratique en commun de leur foi ? N'est-ce pas pour eux le moyen d'atteindre à la parfaite harmonie de leur vie privée et de leur vie professionnelle ? Où cette harmonie est-elle plus nécessaire que chez l'artiste, qui a un sacerdoce à remplir ? Ne doit-il pas, s'il veut être expressif, trouver en lui-même le sentiment à exprimer ? Comment son œuvre sera-t-elle chrétienne si elle n'est pas le résultat spontané d'une conviction religieuse sincère ?

Mais le but principal doit être professionnel. Je ne vois pas pourquoi l'artiste chrétien devrait écarter cette force qu'est l'association dans le domaine professionnel ? Est-ce parce que les savetiers ou les coiffeurs ont trouvé bon de s'associer dans un but d'honneur autant que d'intérêt professionnel, que des artistes ne jugeraient pas convenable de le faire ? La dignité, le progrès de la profession sont pour eux aussi la dignité et le progrès de chaque ouvrier. Ils méritent d'autant plus de soin et de vigilance que le métier occupe une place plus élevée dans la hiérarchie des professions et que le bien public en dépend davantage.

Parmi les questions qui sont de l'intérêt direct de la profession et en même temps d'intérêt social, il faut citer d'abord celles qui concernent la formation du praticien. Que l'on y veille particulièrement lorsqu'il s'agit de faire des artistes et des artistes

chrétiens. N'oublions pas l'influence sociale de l'art. L'art est une expression sociale; il est aussi un facteur social. Tel sera l'art, telle sera, dans une certaine mesure, la société. Mais l'art sera surtout ce que seront les artistes. Et les artistes seront tels que nous les aurons faits. Si nous voulons avoir demain un art puissant, et un art bienfaisant, préparons les générations en conséquence. Artistes chrétiens d'aujourd'hui, assurez la formation de vos fils. Réglez donc les questions de l'enseignement professionnel, organisez l'apprentissage; fondez, secondez, assurez les écoles professionnelles d'art chrétien. Cela, c'est toujours le premier devoir de l'association professionnelle.

En fait comme en principe, la corporation ne pourra pas assurer la formation artistique et chrétienne de ses jeunes membres sans prendre position au point de vue esthétique. Tout au moins, elle devra s'appliquer à l'étude des questions esthétiques et préconiser un enseignement préparé à l'école de la philosophie catholique.

Cette question de l'enseignement est capitale pour la corporation, parce que tout l'avenir professionnel en dépend, aussi bien au point de vue matériel qu'au point de vue moral.

Enfin, la corporation aura un aspect économique. Si ceux qui la dirigent sont attentifs aux intérêts généraux de la profession, ils auront, en cette matière, assez à faire.

Mais on devra soigneusement éviter que l'institution soit exclusivement ou principalement un bureau de commandes. J'admets bien qu'au besoin l'association serve d'intermédiaire entre les consommateurs et les membres pour aider ceux-ci à écouler leurs produits, mais seulement après avoir mis à la portée de chacun le moyen de se former et de se développer. Tel est son premier devoir, et celui de chaque membre est d'y répondre comme il convient en s'assurant la clientèle par sa capacité et son talent. Il ne faudrait pas que le titre de la corporation ressemblât à une enseigne, sous laquelle on se placerait pour mendier les faveurs du bon public et éventuellement se les partager : « Aux artistes *chrétiens,* s. v. p. !... »

Il y aurait beaucoup de considérations à émettre à ce sujet. Nous n'en voulons relever que deux. L'une est d'opportunité : les artistes ne peuvent pas adopter tous les procédés des marchands, dont le lucre est le seul objectif; les artistes chrétiens en particulier doivent distinguer leur cause, autrement que par le nom, de celle des trafiquants qui compromettent l'art religieux. L'autre raison est générale et grave : il est indigne de faire état de son « christianisme » comme d'un avantage mercantile. Cette qualité a trop de valeur pour être déposée dans une balance. Aussi, une corporation qui aurait un tel objectif se déprécierait bientôt elle-même, après avoir fait plus ou moins de mal et, assurément, aucun bien. Elle ne grouperait bientôt plus que des personnalités dénuées de mérite ou de caractère.

EGÉE.



VARIA.

SI LE CATHOLICISME a pu produire des œuvres d'art immortelles, c'est que l'essence de sa vie spirituelle a consisté en un sentiment religieux superbe et sans mélange, issu de la profondeur de sa nature même et affranchi du raisonnement humain.

WILLEM KLOOS.



ÉGLISES RURALES ANGLAISES. — Une traduction trop libre de la première phrase de cet article [1] nous a fait commettre une inexactitude en même temps qu'une ambiguïté. On pourrait croire, en effet, que nous plaçons en Angleterre les localités hollandaises de Ootmarsum et Denekamp... Pareille confusion eût été impossible si le traducteur s'était borné à rendre la pensée de M. Jan Stuyt, par exemple de la manière suivante :

« En 1906, nous accompagnâmes la Gilde de Saint-Bernulphe au cours de son voyage annuel... »



LE PRIX DE ROME. — La *Chronique* présente, à propos des prix de Rome, des réflexions intéressantes, parce qu'elles montrent, d'une part, la considération croissante qui s'attache, en Belgique, aux métiers d'art et, de l'autre, la persistante routine de l'encouragement officiel des arts. Il y a là une anomalie injuste et désastreuse, qu'on doit, en toute occasion, souligner :

« On a bien le droit de faire remarquer que les pouvoirs publics ont tort de négliger, dans cette consécration que donnent encore et malgré tous les concours de Rome, certains métiers artistiques peut-être plus modestes, mais qui ont besoin d'être rehaussés et qui peuvent rivaliser, en effet utile, avec ceux que les épreuves favorisent.

» Il y aurait quelque mérite à créer à côté de ces concours de Rome, qui ne comportent en somme que des formes d'art rarement accessibles à la foule, dans la diffusion actuelle de la compréhension des œuvres de beauté, des épreuves réservées à d'autres professions artistiques, aux arts appliqués, aux relieurs, aux céramistes, etc., à ces métiers d'artisans qui enrichissent de leurs multiples, mais obscurs efforts le patrimoine national. Qu'on ne l'oublie pas, la tâche de ces artisans est tout aussi efficace que celle des artistes. Son action est même plus généreuse, parce qu'elle marque son empreinte non pas sur une élite de la fortune ou du savoir, mais sur la foule.

» Et c'est bien mieux.

» Nous avons en Belgique, surtout depuis que les nécessités économiques ont exigé une multiplicité plus grande des efforts des nôtres dans tous les domaines, quantité d'artisans dont il conviendrait de faire ressortir la valeur. Ceux-là ne sont pas suffisamment encouragés.

» On citait, il y a quelques jours, l'exemple du relieur néerlandais Loeber, qui, par de constantes recherches et de multiples voyages d'études, est parvenu à s'élever au rang des plus éminents artistes de notre temps. Cet exemple n'est pas unique.

» Il y a dans notre pays bien des cas de ce genre. Nos métiers d'art comptent des professionnels auxquels il ne manque que la direction, l'appui, la consécration de sérieux encouragements pour s'élever au rang de ceux qui font la gloire d'un pays. »



LA PARTICIPATION DE L'ALLEMAGNE à l'Exposition internationale de Bruxelles de 1910 sera des plus importantes.

1. Voir *Bulletin*, p. 59.

On se prépare notamment, outre Rhin, à montrer, pour la première fois en Belgique, le développement considérable qu'a pris en Allemagne l'art dans le métier et dans l'industrie : la démonstration sera plus complète, paraît-il, qu'elle ne l'a été à Turin, en 1902, et dans d'autres expositions, depuis lors. Elle sera très instructive pour nous, à beaucoup de titres.

L'essor prodigieux de l'art industriel allemand sera pour beaucoup de Belges une cause d'étonnement. Il leur prouvera que l'Allemagne a su créer dans ce domaine une Ecole d'art ayant un caractère national bien déterminé. Cela se traduira pour nos voisins — du moins ils l'espèrent — en une augmentation de l'exportation.

Sans doute, l'industrie d'art belge se défendra vaillamment. Elle aussi sait donner à ses produits un cachet propre, très distinctif, même avec moins d'unité. Et le goût belge ne s'accommodera que malaisément des formes allemandes, dont nos traditions se sentiront froissées. On discutera esthétique, idéal et formes. Il est peu probable que le nouveau style, retour d'Allemagne où il s'est développé, répare ici ses défaites antérieures.

Quoi qu'il en arrive, l'art industriel allemand manifestera une force considérable. Mais aveugle sera celui qui ne remontera pas aux causes de cette situation. Et malheur à nous si, les ayant reconnues, nous ne nous disons pas une bonne fois : « Qui veut la fin veut les moyens »

Une défaite sur le terrain de l'art industriel sera pour la Belgique une chose salutaire, si elle peut nous faire comprendre, enfin, que l'Allemagne en est arrivée où elle est parce qu'elle assure la formation professionnelle de ses artisans et parce qu'elle a compris le rôle important de l'art dans le métier. Chez nous, trop de gens encore sont indifférents ou inattentifs à la question, et la routine administrative s'obstine à répudier toute organisation sérieusement adaptée aux besoins modernes, et ne connaît, en fait, que la vieille théorie qui veut tenir l'art éloigné de l'industrie.

Voici donc la vérité qui nous crèvera les yeux : c'est qu'à l'exemple de l'Angleterre, le pays d'origine du machinisme, devenu la terre classique de l'art industriel, l'Allemagne, jadis réputée, par ses importateurs, comme la nation de la camelote et du bon marché, a vu et prouvé, à son tour, que la lutte économique ne se livre pas seulement sur le terrain des prix, mais sur le terrain de la qualité des produits.

L'enseignement de l'art industriel par l'école, par l'apprentissage, par le musée, par la conférence, etc., voilà le moyen dont elle attend la victoire.

Il nous suffirait de vouloir, pour en faire autant et mieux.



L'ÉGLISE DE LA MADELEINE A BRUGES. — La ville de Bruges, dont l'architecture a toujours été caractérisée par une noble originalité et une belle fidélité aux vrais principes, a été le premier centre, en Belgique, de la renaissance chrétienne. Il y eut là, vers 1850, un mouvement dont la fécondité parut surtout dans la suite. Bethune y jeta les premiers fondements de son École et les artistes de l'École anglaise de W. Pugin passèrent souvent le détroit avec leurs idées. Ces relations avec l'Angleterre furent très profitables à la ville. Elles ranimèrent le souffle de l'art ogival qui ne s'était jamais complètement éteint. Des industries d'art, telles que la broderie, la sculpture, la dinanderie et le vitrail, s'établirent ou se relevèrent et créèrent avec l'Angleterre un commerce assez important qui s'entretient encore aujourd'hui. De cette époque date aussi un monument littéraire dont l'influence fut considérable sur le mouvement artistique flamand. C'est en 1850 que King, qui séjourna longtemps à Bruges, publia ses *Vrais principes de l'architecture ogivale* [1]. Si suranné qu'il puisse paraître dans ses détails, ce livre est susceptible de rendre encore aux artistes de considérables services. Pendant cette période, aussi, plusieurs

1. V. *Bulletin des Métiers d'art*, 7e année, p. 74.

grands édifices furent élevés sous la direction des architectes anglais. Du nombre est l'église paroissiale de la Madeleine à Bruges, dont nous voulons dire quelques mots. Elle fut construite, vers 1850, d'après les indications de Pugin et sous la direction immédiate de l'architecte brugeois Buyck.

❧ ❧

La Madeleine est l'une des églises les plus réussies de son temps. L'influence anglaise y apparaît clairement, bien que malgré elle ; car — la chose est digne de remarque et plaide en faveur de l'architecte — un effort visible a été fait pour l'expression du caractère local. Si ce but n'a pas été complètement atteint, il faut s'en prendre au tempérament national, dont un artiste ne saurait complètement se dépouiller, ainsi qu'à l'état peu avancé des études de l'art national en Belgique. Malgré tout, le résultat obtenu est étonnant. L'édifice est bâti complètement en briques, sauf les résilles des fenêtres et quelques détails, qui sont en pierre. Sa tour ne manque pas de jet, la masse en est presque imposante, et les proportions de la flèche semblent avoir eté très directement inspirées par la belle flèche de Notre-Dame.

A l'intérieur, on est frappé par la préoccupation liturgique, dominante, avec raison, chez les architectes anglais. Le chœur est séparé de la nef par une *trabes* portant le Christ triomphal entre la Vierge et saint Jean, tandis qu'aux extrémités, près des piliers, se tiennent Adam, d'une part, et Ève, de l'autre, dans la terreur du châtiment. L'ange au glaive ardent est suspendu au centre de la poutre, tandis qu'aux pieds de la Croix les animaux infernaux achèvent, avec un texte des Ecritures inscrit dans la *trabes*, de rappeler la victoire du lion de Juda, le Mystère de la Rédemption.

Le plan de l'église n'est pas celui que l'on considère comme caractéristique des anciennes églises du littoral — trois larges nefs accolées, prolongées souvent par trois chœurs à peu près égaux — bien qu'il ne remonte qu'au XVe siècle ; à partir de cette époque, la plupart des églises anciennes ont été transformées en conséquence [1]. On ne voit d'ailleurs pas la raison, fût-elle d'ordre historique, qui détermine les architectes d'aujourd'hui à bâtir leurs églises selon le type de ces vastes halles.



ÉGLISE DE LA MADELEINE A BRUGES.

L'oratoire de l'église de la Madeleine se compose d'une nef haute, desservie par deux basses nefs, et d'un transept bien accentué. Le chœur polygonal est accolé de deux petites

1. Citons, au hasard, Saint-Gilles à Bruges, et Wenduyne, où l'ancienne claire-voie est demeurée visible, comme la preuve irrécusable de l'existence primitive de nefs basses.

chapelles : celle du Saint-Sacrement et celle de la Sainte-Vierge. Les basses nefs seules ont des voûtes posées sur des arcs doubleaux non moulurés [1] et sur des arcs diagonaux moulurés. Toutes les grandes voûtes sont en berceau. Sans doute, l'économie seule a fait remplacer les bardeaux par un plafonnage. Des faisceaux de colonnettes constituent les piliers.

☙ ☙

En 1870, on peignit l'église et, vraisemblablement, on fit bien, du moins en principe, car l'exécution fut inspirée par la plus grande économie. On se contenta d'apposer sur les matériaux, sans enduit préalable, une couleur à la chaux relevée par quelques rinceaux et d'autres détails d'ornement. Malgré la tonalité grise et froide, l'ensemble n'est nullement dépourvu de sentiment. Sa neutralité a du moins préservé l'expression de piété de l'architecture.

Aujourd'hui, pourtant, cette peinture paraît avoir atteint la limite de sa durabilité et il semble nécessaire de pourvoir à une nouvelle décoration de l'église.

A cette occasion, une opinion s'est fait jour : on gratterait les murs, les colonnes et les voûtes afin de rendre apparente la coloration des matériaux. Une telle besogne serait éminemment regrettable. Elle est si peu inspirée des bons principes artistiques et de l'évolution esthétique moderne, qu'on ne saurait assez la combattre.

Nous ne voulons rappeler que pour mémoire le principe essentiel — que, dans tout édifice, la plénitude de l'expression artistique réclame l'intervention de la couleur — et aller tout droit aux raisons spéciales qui s'appliquent à la polychromie de cette église. Elles sont de divers ordres.

Un artiste ne s'y trompera pas : la coloration par les matériaux, généralement pauvre dans nos régions, est complètement insuffisante dans le cas présent. En outre, elle ferait apparaître ou elle grossirait certaines défectuosités.

Toute la structure grêle et sèche des colonnes, des chapiteaux et des arcs paraîtrait mal agencée et de proportions boiteuses.

Le défaut d'élan dans certaines parties et la roideur de certaines autres seraient plus accentués qu'aujourd'hui.

En effet, tandis que la construction presque tout entière est en briques jaunâtres du littoral, les voûtes des bas-côtés sont en briques rouges.

Si l'on découvrait ces matériaux, il en résulterait un défaut commun à beaucoup d'églises et qui est absolument antiarchitectural : l'alourdissement des voûtes ; tandis que les parties



ÉGLISE DE LA MADELEINE A BRUGES.
VUE DU CHŒUR.

1. Conformément à l'usage existant dans certaines parties de l'Angleterre.

supérieures doivent être aussi aériennes que possible, elles sembleraient appesanties par le fait de leur couleur, plus sombre que celle des membres inférieurs.

C'est pour éviter ce défaut que, dans les anciennes églises, on ne manquait jamais de crépir les voûtes en briques ni de peindre les plafonds et les voûtes en bardeaux. Si on devait l'oublier à la Madeleine, les voûtes auraient l'air de s'abaisser, tandis que les colonnes, presque trop élevées, garderaient leur aspect d'aujourd'hui. Au contraire, une polychromie habile pourrait amener un effet d'ensemble bien pondéré.

En 1870, on s'est probablement rendu compte de la défectuosité des proportions et des masses et l'on a voulu y remédier par la couleur.

On n'a fait, en même temps, que réaliser tardivement l'intention de l'architecte anglais.

Quoi qu'il en soit de ce dernier point, l'église a suivi alors l'évolution artistique.

Disons plus : défaire, sans la remplacer, sans l'améliorer, l'œuvre de la génération qui nous a précédés dans l'évolution des saines idées esthétiques, ce serait trahir la cause de l'art chrétien. La cause de la polychromie des églises n'est pas encore définitivement gagnée; ses principes, s'ils sont en progrès, sont encore opiniâtrement combattus ; la peinture décorative n'obtient qu'avec peine les champs d'application qui sont nécessaires à son développement. C'est pour cela que nous attachons beaucoup d'importance à ne pas voir s'opérer un déplorable recul.

Espérons donc, pour l'art et pour l'histoire, que l'église de la Madeleine, née au début de la renaissance de notre art national, continuera à croître avec lui.

❧ ❧

L'une des particularités de l'église de la Madeleine est son autel. A défaut de beauté, il offre quelque intérêt ; il est un exemple curieux, mais passablement exagéré, des autels avec retable à caissons, type indéfendable qui naquit il y a cinquante ans. Ce n'est pas une raison pour y tenir, et si l'on se décide à le supprimer on le remplacera sans peine par un autel mieux conçu sous le rapport liturgique et esthétique.

Dans ce cas, il serait souhaitable d'avancer l'autel un peu plus vers le transept. Il s'ensuivrait que le peuple placé dans les bras de celui-ci et dans les nefs latérales aura la vue de l'autel. Par contre, il ne serait guère possible d'admettre encore le peuple dans le chœur. Mais ceci non plus ne devrait pas être regretté. Il est d'usage à Bruges, comme dans beaucoup de localités des Flandres, d'ouvrir aux fidèles l'enceinte liturgiquement réservée aux prêtres. Cet usage pourrait être extirpé petit à petit.

Précisément, il est question de percer les deux arcades latérales sous le jubé de l'église Notre-Dame, afin que la vue du maître-autel soit accessible depuis la nef. Le chœur serait, dès lors, fermé au public. Nous souhaitons que cette idée se réalise.

❧ ❧

Si elle n'est pas un chef-d'œuvre, l'église de la Madeleine, avons-nous dit, a cependant de grands mérites. Jusqu'ici les Brugeois se sont peu souciés de les mettre en valeur. Depuis peu d'années, un morceau de clôture, conçu en dépit du sens et du goût, a été accolé à la façade principale. Quelques arbustes ont été plantés au milieu de la petite place, en guise de *square*. C'est un exemple de la manie que nous avons en Belgique de mettre maladroitement des plantations contre le pied des édifices. Ne voit-on pas qu'en couvrant la base d'un édifice visible dans son ensemble, on contrarie ses proportions ?

On peut faire des réflexions du même ordre quant aux façades latérales et postérieures de la Madeleine. De ce côté, l'église pénètre dans le Parc, ce qui devrait être pour elle une bonne fortune, puisque c'est la ressource de créer un cadre bien approprié, tout en faisant du monument, par des perspectives bien établies, un motif d'ornementation pour le jardin. On pourrait, en s'y prenant bien, cacher les pauvretés

de la construction et faire valoir les meilleures parties. Aujourd'hui, le petit parc a l'air de refouler l'église et prête à celle-ci une attitude boudeuse ou pitoyable, qui ne lui sied pas. Une bonne entente serait plus profitable.

E. G.



ANTÉRIEUREMENT nous avons dit que la façade occidentale de l'église Notre-Dame à Bruges était achevée et que le porche primitif ne serait pas rétabli. Telle était bien la décision de la Commission des monuments. On constatait, d'une part, les traces irrécusables d'un porche de la même époque que celle de la façade même et, d'autre part, il apparaissait clairement, par l'examen des vestiges anciens, que ce porche n'avait pas fait partie de la construction primitive. On se trouvait donc en présence d'un ouvrage en hors-d'œuvre, édifié peu d'années après l'achèvement du travail principal. Le problème était embarrassant, d'autant plus que, sous le rapport de l'utilité actuelle, le pour et le contre se balançaient sensiblement. Des partis se formèrent et leur fortune eut des haut et des bas. D'une part, on soutenait la nécessité esthétique et l'intérêt archéologique de la reconstruction. D'autre part, on niait cette nécessité, que n'avait pas admise — le point est discutable — l'architecte primitif, et l'on affirmait très léger l'intérêt archéologique d'une reconstruction presque totale. Tel était l'avis de l'architecte. Il parut l'emporter et la restauration eut lieu sans qu'il fut tenu compte du porche. Mais aussitôt après les partisans de celui-ci sont revenus à la charge et la Commission des monuments a paru ébranlée. Elle s'est décidée à en finir après avoir tous ses apaisements sous le rapport architectural. L'architecte a donc été chargé d'élever un porche en bois et en plâtre. Ensuite, l'on jugera. Est-ce bien sûr? Car il ne suffit pas d'élever un porche quelconque, il faut en construire un bon... Et la discussion pourrait bien continuer, puisqu'on y met tant de ténacité, autour des proportions, des dimensions, des formes, etc., du porche en question. Nous enregistrerons la fin, en souhaitant que l'art s'en trouve bien.



LA CONSERVATION DES MONUMENTS D'ART RELIGIEUX EN HOLLANDE.

CE qui frappe le plus vivement l'attention d'un Hollandais visitant les belles villes du Rhin, de la Flandre, de la Normandie ou du Calvados, c'est l'innombrable quantité d'églises, de couvents, d'hospices et de béguinages, dont les superbes façades, les tours majestueuses, les sveltes campaniles, aux girouettes élancées, s'élèvent dans les cieux bien au-dessus des toitures multicolores qui les environnent. Et combien différente est l'impression reçue à l'intérieur de ces temples ! Qu'ils sont splendides les vitraux flamboyants, qu'elles sont belles les voûtes élevées, qu'ils sont admirables les vieux autels, les volets peints attachés aux murs, les lutrins de cuivre, les stalles sculptées, les monuments funéraires, les peintures murales, tout cet ensemble, enfin, qui nous parle d'artistes naïfs, mais géniaux.

Le Hollandais se demande fatalement, en voyant toutes ces splendeurs, pourquoi il ne trouve pas les mêmes richesses dans son pays, et il doit avouer que, sauf en quel-



UTRECHT. SAINT-MARTIN CHŒUR ET TRANSEPT.



UTRECHT. ÉGLISE SAINT-MARTIN. LE CHŒUR.

ques endroits privilégiés du Limbourg, il ne reste presque plus rien de nos anciens trésors. Oh ! s'il pouvait encore aller se repaître la vue parmi les splendeurs des centres hollandais : Utrecht, Harlem, Bois-le-Duc, Windesheim, Egmond, Bréda ; que de joyaux se présenteraient à ses regards !

Il vaut la peine de faire une courte nomenclature de tout ce que le gouvernement a fait pendant ces dernières cinquante années pour sauver de la ruine nos anciens monuments. C'est en 1874 qu'il prit cette tâche réellement à cœur. Les arrêtés royaux des 8 et 25 mars 1874 réglèrent l'organisation de la « Commission des conseillers royaux (Commissie van Rijkadviseurs), pour les monuments historiques et artistiques ».

Le nombre de ces experts, qui pouvait atteindre quinze, fut complété par la nomination d'un inspecteur-dessinateur et de correspondants, dont la collaboration était nécessaire pour assister dans toutes les provinces les *adviseurs* dans leur tâche multiple. Deux membres de cette commission si nécessaire sont encore en vie : M. de Stuers et le Dr Cuypers.

On envoya des circulaires aux administrations communales et provinciales pour montrer la grande utilité du travail des *adviseurs* et engager tout le monde à s'y intéresser et à y collaborer.

Ce fut avec beaucoup de soin que les *adviseurs* s'adonnèrent à leur tâche si complexe ; malgré les difficultés et les opposi-



RUREMONDE. MUNSTER.



UTRECHT. SAINT-MARTIN.
CLÔTURE DU CHŒUR

Commission sauva quelques belles portes de villes exposées aux mains de ceux-là mêmes dont le devoir était de sauvegarder le caractère antique et la splendeur médiévale de nos vieilles villes.

Lorsqu'une église était condamnée à la destruction, pour cause de réédification ou de ruine, les *adviseurs* étaient toujours là, prêts à relever les plans et à décrire le monument. Puis on se mit à la recherche de toutes les œuvres intéressantes au point de vue de l'art ou de l'archéologie, afin d'en enrichir les musées publics. C'est ainsi qu'on fit la découverte d'un magnifique vitrail au couvent de Sainte-Agathe près de Cuyck, de remarquables peintures murales en l'église de Saint-Laurent à Weesp, d'énormes quantités d'archives d'église, jusque-là, hélas! sans aucune utilité — ensevelies qu'elles étaient sous la poussière — pour notre histoire ecclésiastique nationale ou même locale, pour des fondations de toute

tions, ils obtinrent des résultats réels et heureux. C'étaient des avis à donner, des renseignements à transmettre, des mesures à prendre pour la conservation des monuments. Dès la première année de son existence, la



UTRECHT. CLOITRE.



MAESTRICHT. SAINT-SERVAIS

espèce, pour des études généalogiques ou héraldiques.

Petit à petit se constituèrent les collections royales d'art et d'archéologie, après qu'en 1863 le ministre Thorbecke eut décidé de les transporter dans de nouveaux locaux. Ainsi notre pays était préparé à entreprendre la protection et la conservation des œuvres d'art, à constituer de nouvelles collections artistiques et à empêcher la ruine systématique de nos églises par des collectionneurs ou marchands étrangers.

Enfin, le soin des *adviseurs* s'appliqua à la restauration d'anciennes églises, dont quelques-unes avaient déjà été rendues au culte catholique, notamment l'église Saint-Michel à Thorn, le Munster de Ruremonde, Saint-Jean-au-Duc d'Utrecht. La *Hooglandsche Kerk* à Leyden, Saint-Bavon de Haerlem et l'église Saint-Jean à Gouda.

Cet exemple du gouvernement eut la plus heureuse influence sur le sentiment artistique, qui prit de l'essor dans tous les sens.

Le 4 juin 1874, les *adviseurs* s'adressèrent aux diverses administrations, afin d'obtenir leur collaboration à l'œuvre, éminente entre toutes, de la conservation de nos monuments.

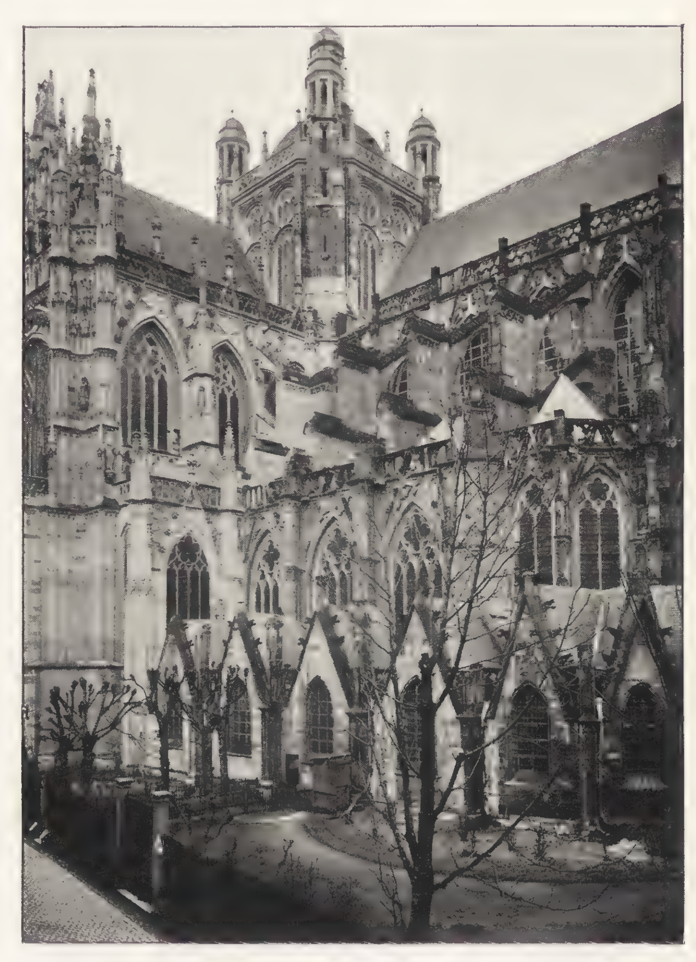
Je cite leur circulaire :

« Il a paru souhaitable au gouvernement de demander toujours l'avis de personnes compétentes en archéologie nationale, tant en vue de notre histoire et de notre art nationaux, que de nos institutions commu-

nales. Les *adviseurs* ont pour mission de donner leur avis quant aux plans et à l'exécution de restauration ou d'édification de monuments entrepris aux frais de l'Etat. »

Il est évident que, pour être utile, l'avis des *adviseurs* ne peut pas se limiter à ces derniers et aux constructions appartenant au gouvernement.

« Il sera, en effet, très souvent souhaitable, pour la connaissance de notre histoire et pour l'expansion des beaux-arts, que les *adviseurs* s'occupent de bâtiments ou d'objets appartenant aux églises, aux communes, aux provinces, voire même aux particuliers. Ce sera peut-être une occasion unique de faire d'importantes études, de créer des poussées généreuses : ce sera quelquefois la garantie de la conservation ou de la restauration intelligente d'un monument.



BOIS-LE-DUC. ÉGLISE SAINT-JEAN.

» Si les *adviseurs* se mettaient à l'œuvre de la façon indiquée, leur tâche aurait une utilité générale et durable ; mais cela ne peut se faire sans la collaboration de tous ceux qui aiment l'art et veulent qu'il soit considéré.

» Nous espérons que vous ne nous refuserez pas cette collaboration et, de notre côté, nous nous déclarons prêts à apporter notre appoint chaque fois que nous le pourrons. »

Les *adviseurs* terminent leur appel — et nous citons textuellement — en disant :

« Pour que cela puisse se faire, il est requis qu'on nous mette, toujours aussi vite que possible, au courant de tous faits importants en cette matière, tels que la ruine, la destruction, l'abandon, la restauration, la vente d'œuvres d'art, ainsi que la découverte de choses anciennes intéressantes, en premier lieu de peintures murales, très utiles pour la connaissance de notre art primitif et dont un grand nombre sont encore cachées sous une couche de plâtre. »

Voilà le langage des *adviseurs* au peuple néerlandais, il y a quelque trente ans.

Ce qu'ils ont dit, au nom du gouverne-

ment, qu'il nous soit permis de le répéter à nos frères de Hollande, à tous ceux qu'intéressent le culte de Dieu et la splendeur de sa maison, particulièrement à tous ceux qui veulent collaborer, avec notre revue, au soutien et au développement d'une œuvre bonne et grande.

Il ne leur manquera pas d'occasions de dire ce qu'ils croient intéressant dans le domaine de l'ecclésiologie, de la symbolique, de la mystique, de l'architecture du travail du fer, de la peinture, de la sculpture, de la décoration, etc. Le travail fait en Belgique et dans la contrée du Rhin nous encourage à entreprendre la même tentative en Hollande. XAV. SMITS.

COMMENT ON JUGE UNE EXPOSITION D'ART CHRÉTIEN.



ALINES eut, il y a plusieurs mois, une exposition d'art religieux, organisée par la *Corporation des artistes chrétiens*. Le *Bulletin* n'en a pas parlé. Pourquoi ? Pour la même raison qui justifie son silence à l'égard des expositions et salons d'art de toute sorte que chaque année voit éclore en plus grand nombre.

Toutes ces prétendues manifestations d'art ne nous apprennent rien ou fort peu d'utile. Elles n'indiquent ni une tendance, ni une évolution qui soit de nature ou d'importance à être actée ; généralement, les artistes qui y participent essayent d'abord, à fort bon droit d'ailleurs, de faire valoir auprès du public leurs capacités personnelles.

A l'exposition de Malines, il n'en était pas autrement. Ajoutons que les organisateurs n'avaient pas cru devoir montrer la rigueur de certains jurys d'admission. Ils avaient ouvert les portes toutes larges aux bonnes volontés et... aux intérêts. Aussi voyait-on là beaucoup d'articles semblables à la pacotille qu'exposent à leurs vitrines des marchands d'objets de piété. On y trouvait aussi, toutefois, quelques œuvres d'art consciencieux, et nous nous faisons un plaisir, puisque l'occasion s'en présente, de citer, sans pensée d'exclusion, les auteurs des meilleures d'entre elles : MM. De Maertelaere, Peeters, Gerrits, sculpteurs ; Steyaert, verrier ; Grossé, brodeur, etc.

Mais puisque le *Bulletin* n'a pas pour but de tailler des réclames à Pierre ou à Paul, puisqu'il n'a point rencontré ici d'œuvres particulièrement instructives à publier, puisque, sous le rapport des idées, l'exposition était des plus incolores et qu'il y régnait un éclectisme fort négatif, le *Bulletin* s'en est tu et ne le regrette pas.

Mais la situation vient à changer le jour où d'aucuns, voulant donner, à tort ou à raison, une signification positive à cette exposition, s'en font un argument pour leurs idées et vont jusqu'à la représenter comme

une manifestation fort caractérisée de tendances déplorables.

Dès lors, il nous faut sortir du silence.

Voici ce qu'écrit à propos de l'exposition de Malines M. L. de Bertrange [1] :

« Ce qui nous a frappé dès le premier pas à l'Exposition d'Art chrétien, c'est un effort également louable, quoique inégalement réussi, d'artistes chrétiens et de patrons artisans à travailler au progrès de l'art chrétien, sans toutefois verser dans les erreurs de l'École Saint-Luc.

» Toutes les œuvres exposées dénotent cette tendance et le souci d'un travail consciencieux. »

Ce « premier pas » est suivi d'un poncif d'appréciation où Untel « remporte la palme », où on « admire » ceci, « remarque » cela, où Unautre encore « s'impose à l'attention » ou mérite « une bonne note ».

Cette savante critique sert de motifs aux considérations suivantes :

« Nous le disons avec une sincère satisfaction : les artistes et les artisans de l'Art chrétien dont nous avons étudié les œuvres s'écartent généralement de l'École Saint-Luc, dont l'Art n'est plus que du Métier pur et simple, plus ou moins artistique, dont les sculptures sont de la bonne et honnête menuiserie et dont les peintures sont des chromo-lithographies. Qui ne s'est déjà indigné à la vue de ces statues de saints bariolées, disparaissant sous des couches de couleurs criardes ? Et quels sentiments de piété peuvent-ils bien nous inspirer, ces reliefs absolument conventionnels de la Passion dans leur cadre typiquement banal ?

» Ne vaudrait-il pas mieux n'avoir pas d'art religieux qu'un art aussi prétentieux qui nous donne des nausées ? C'est d'ailleurs un art industrialisé et commercialisé à outrance.

» Nous savons que nous nous exposons à l'anathème des protagonistes de cette école, mais nous nous en consolons aisément en pensant que des personnalités catholiques haut placées se sont élevées avec énergie contre certaines fabriques d'art religieux qui, avec une indiscrétion choquante, telles des sirènes, poursuivent des prêtres de leurs offres alléchantes par des prospectus illustrés, des annonces, des recommandations pressantes et des démarches personnelles. S'agit-il de la construction ou de la restauration d'une église, ces fabriques fournissent tout, l'architecture, la sculpture et la peinture pour décharger le client du souci de choisir lui-même ses artistes [2].

» N'est-il pas profondément triste à dire que c'est cet art industrialisé qui sévit généralement en ce moment dans l'église catholique.

» Mais, en dehors de cet art négatif, il existe deux courants dans l'art chrétien : l'un conservateur et archaïsant, s'en tenant au moyen âge, l'autre éclectique, moderne et réaliste.

» Le premier correspond au point de vue rigoureusement dogmatique, l'autre faisant des concessions opportunistes à l'esprit du siècle.

1. Ligue des architectes, p. 169.

2. N. d. l. R. — Il serait intéressant de connaître ces fabriques. Que l'auteur nous les indique. Nous les combattrons avec lui.

» L'école conservatrice se rattache non seulement en architecture, mais aussi dans la plastique et la peinture, voire en musique, au moyen âge, et ne dédaigne pas même remonter plus haut dans l'histoire de l'art cultuel. Les artistes appartenant à l'école archaïsante peignent selon Giotto et leur art plastique s'en tient à celui du XIIe siècle. En musique liturgique, leur idéal se résume dans les formes primitives du choral grégorien.

» L'esthétique du conservatisme en art religieux plonge ses racines jusque dans l'art grec et égyptien. Overbeck et Cornelius se contentaient d'imiter la facture des Quattrocentistes préraphaéliques, mais le P. Desiderius, un des fondateurs de l'école de Beuron, n'hésite pas à professer que c'est dans les sculptures de l'école d'Egine, la plus ancienne des écoles d'art de la Grèce, et dans la plastique égyptienne qu'il a découvert la vérité artistique.

» Dédaignant la renaissance réaliste et individualiste qui vise aux effets extérieurs, le père Desiderius prétend avoir découvert chez les anciens le véritable art basé sur des lois, l'art normal reposant sur des données mathématiques invariables, dont les mesures et les normes ne sont pas tirées de la nature vivante, mais de la « géométrie esthétique ».

» Il convient de dire, à décharge du bon père Desiderius, qu'il était longtemps menuisier et que sa propension pour les mesures fixes provenait d'une déformation professionnelle. Il est ainsi devenu le chef d'une école qui déteste par exemple toute expression de mouvement dans l'art, vu que le chant liturgique proclame : « Seigneur, accordez-leur le repos éternel ! »...

» Mais le suave père Desiderius déteste aussi la science qui pourrait contribuer à fixer les proportions naturelles d'un corps. Il s'en moque et exige que l'artiste envisage la nature avec le préjugé de son dogme artistique indépendant de la nature. Or, ce dogme ne s'acquiert que par la révélation. La foi est génératrice d'art. Un exemple : Dieu a créé Adam selon son image. Donc le corps d'Adam devait renfermer l'expression de l'essence mystérieuse de la divinité trinitaire qui s'énonce ainsi : *Trois dans Un et Un dans Trois !*

» Voilà la formule primitive de l'art révélé. Desiderius y trouve le triangle, le pair et l'impair, le masculin et le féminin, l'unité, la moitié et le tiers.

» Tout cela, le brave fondateur de l'école archaïsante le retrouve dans les mesures de l'Arche de Noé, évidemment dictées à cet architecte-ingénieur primitif par le bon Dieu lui-même !

» Celui qui ne connaît pas cette vérité fondamentale révélée n'a pas le droit de se dire artiste...

» L'ingénu père Bénédictin n'explique pas pourquoi le bon Dieu aurait révélé aux Égyptiens et aux Grecs, qui n'avaient pas la pure révélation, le dogme de la proportionnalité artistique, tandis que son peuple élu, les Juifs, ne représentaient jamais le corps humain.

» Mais, bast ! On ne peut pas tout expliquer, surtout en matière de dogme, dont, selon Desiderius, l'art a le même besoin que l'Église elle-même.

» Je prie le lecteur de croire que cet exposé de la théorie sur laquelle se base l'école archaïsante n'est ni une charge ni une plai-

santerie, mais bien un résumé fidèle, d'après les écrits du père Desiderius lui-même. Mais sait-on que cet art, basé sur des énormités absurdes a des protecteurs parmi la haute prélature de l'église catholique ? Il en est ainsi cependant, et c'est à leurs fruits que vous les reconnaîtrez...

» Il ne faudrait cependant pas trop s'étonner, ni crier trop haut au scandale contre pareille situation, car elle s'accorde parfaitement avec le « système » de l'Église catholique. En matière religieuse, elle enchaîne la personnalité individuelle au dogme et à la tradition, et il n'est que logique qu'en art aussi elle s'efforce à enrayer l'évolution pour s'en tenir à l'immuable tradition.

» Qui dit *a* doit dire *b*, et une église qui érige une barrière à la science pour son dogme se condamne logiquement à s'en tenir à un art dogmatique, c'est-à-dire à un art qui tente de se soustraire à l'évolution.

» Or, l'évolution est inévitable en toutes choses.

» Tôt ou tard, elle sort ses effets chez tous les peuples, sous toutes les latitudes et dans tous les domaines, dans la nature et dans la société humaine.

» Tout ce qui se tient à l'écart de l'évolution inéluctable, tout ce qui s'y oppose par la force d'inertie ou la violence, est condamné à la décrépitude, à la stagnation et à la mort.

» Si donc l'art chrétien n'évolue pas, il disparaîtra. On peut même dire qu'en tant qu'il n'a pas évolué, il a disparu, ou se trouve en bonne voie de pétrification. Il n'y existe plus que sous forme de métier.

» C'est très regrettable pour l'art en général, dont l'art religieux fut naguère une branche proéminente, mais la stagnation actuelle de l'art religieux prouve qu'un modernisme, même savamment dosé, serait un réconfortant indispensable à l'Église catholique, que l'archaïsme moisi menace d'asphyxie.

» *La Société allemande d'art chrétien*, fondée en 1892, fait des efforts louables pour sauver l'art chrétien d'une décadence générale et irrémédiable, en luttant contre sa dégradante profanation. Mais nous sommes obligé de constater que les artistes chrétiens, malgré toute leur bonne volonté, n'osent pas individualiser leur art ni céder à leur instructif besoin d'évoluer, car la plupart du temps ils se bornent à de fidèles copies d'églises byzantines, romanes ou gothiques. Qu'on se tienne aux choses archaïques quand il s'agit d'une restauration, mais puisqu'on imite servilement les styles anciens quand il s'agit de construire une église nouvelle, nous sommes fondés à dire qu'on ne veut rien savoir du progrès.

» Entre-temps, nous assistons à un mouvement d'art intense, à une véritable fermentation artistique dans l'église protestante. Partout on cherche, on essaye, on trouve et on applique des plans nouveaux et des formes nouvelles pour les temples, et, certes, les synodes ne disposent pas d'architectes plus doués que les chapitres des grandes paroisses catholiques.

» Mais, nous le répétons, une Église dont la doctrine plonge ses racines dans le moyen âge et pour laquelle Thomas d'Aquin est un arbitre, se réclame à juste titre et ne peut se réclamer que d'un art médiéval.

» Le mérite de la *Société allemande d'art*



L'ANNONCIATION. CARTON POUR PEINTURE MURALE, PAR LES MOINES DE BEURON.

chrétien est d'autant plus grand, qu'elle ose proclamer que les artistes religieux du XXe siècle ont le devoir de parler une langue artistique vivante, au lieu de parler une langue morte du passé ; que l'originalité est la caractéristique essentielle d'une œuvre d'art et qu'un modernisme sain en art religieux n'implique nullement l'abandon de la foi ni le reniement de la beauté artistique. Et puisque la *Corporation des artistes chrétiens belges* a l'air de vouloir s'affranchir à son tour du joug de la paralysante routine, nous souhaitons pleine réussite à ses louables efforts. »



Nous ne voulons pas faire à nos lecteurs l'injure de réfuter les âneries dont cet article est plein. En le reproduisant en entier, nous avons voulu laisser leur transparence à l'ignorance esthétique et religieuse de l'auteur et aussi à son idée de « derrière la tête ». Nous nous en tenons, pour le reste, au sujet qui nous intéresse : l'Exposition d'art chrétien.

A notre avis, l'appréciation de M. L. de Bertrange, en ce qui la concerne, est outrée. Qu'elle le voulût ou non, l'exposition de Malines n'a pas pu avoir le caractère qu'on voudrait lui attribuer : cet amas de non-valeurs, dont la plupart ne provenaient pas d'artistes, mais de boutiquiers, n'offrait pas matière à une manifestation d'art sérieuse.

Nous nous garderons donc bien d'incriminer en aucune manière la *Corporation des artistes chrétiens*.

Plaignons-la plutôt. Des appréciations comme celles de M. de Bertrange doivent, nous semble-t-il, émouvoir des artistes *chrétiens*. La *Corporation* a grand intérêt à ce qu'on ne puisse être porté à croire qu'elle est l'instigatrice de semblables divagations esthétiques ou même que l'on ne se prenne à soupçonner en elle un *bloc enfariné* qui ne dit rien qui vaille. Ce qui est incontestable et ce que la corporation apprendra en ceci, c'est qu'il ne suffit pas de bonnes intentions ; il faut au but arrêté et avoué, des idées bien établies et une organisation sage, si l'on veut réaliser de bonne besogne et ne pas prêter le flanc à de malicieuses interprétations. Si les organisateurs de l'exposition de Malines avaient déclaré franchement : « Nous voulons réunir les produits des artisans et commerçants en articles de piété désireux de se faire connaître », ou bien : « Nous avons tel ou tel programme esthétique », leur œuvre n'aurait certainement pas pu être représentée comme un mouvement moderniste, dans le plus mauvais sens de ce mot.

Or, à son occasion, on a pu faire la caricature d'un art, discutable sans doute, mais aussi noble que l'art de Beuron; on a pu persifler, ridiculiser l'art idéaliste en général ; on est parti en guerre contre l'École Saint-Luc, dont les intentions, quoi que l'on pense des résultats, ne sont pas susceptibles de critique, et que l'on a voulu rendre odieuse, en la représentant comme une *boutique ;* tout cela accommodé d'un langage fort irrespectueux de la religion.

La *Corporation* se trouve ainsi devant l'effet de son imprudence. C'est son allure équivoque qui lui a valu une aussi mauvaise compagnie. Espérons qu'elle la répudiera hardiment.

Quoi qu'il en soit, puisqu'on nous représente l'action de la *Corporation* comme la

manifestation d'une tendance esthétique, nous avons intérêt à connaître cette tendance.

Et nous demandons à M. de Bertrange ou à l'un de ses émules de bien vouloir nous l'exposer, mais nettement et avec les moyens de preuves à l'appui.

Voici ce que nous proposons. Nous avons autrefois consacré un numéro spécial à l'exposition de Gand, qui, elle, manifestait indiscutablement, clairement, une tendance. Nous sommes prêts à en faire autant pour développer, contradictoirement, la théorie de l'exposition de Malines.

Il faudrait éviter, toutefois, de parler *autour* de la question et nous posons comme condition à notre contradicteur, qu'en soutenant la manière de voir exprimée dans l'article reproduit ci-dessus, il définisse nettement dans le débat :

1° Ce qu'il entend par « École Saint-Luc » ;

2° Quel est le programme de l'École Saint-Luc ;

3° Quelles sont les erreurs de l'École Saint-Luc ;

4° Lesquelles parmi ces erreurs n'ont pas été commises par les exposants de Malines ;

5° Quelles qualités, que l'École Saint-Luc ne possède pas, ont été montrées par les exposants de Malines ;

6° Il aura la faculté de faire voir, et nous pourrons au besoin le faire pour lui, les qualités de l'art de Saint-Luc que les exposants n'ont pas montrées à Malines...

Des photographies d'œuvres exposées seront publiées à l'appui de la discussion.

Quand M. de Bertrange aura fait la démonstration en question, il aura établi qu'il est à même de juger les choses dont il parle en connaissance de cause, ce qui, jusqu'aujourd'hui, reste à démontrer.

EGÉE.

LA LETTRE.



OUTE œuvre humaine, pour être dans la voie du beau et du bien, doit être conçue, élaborée, établie dans l'ordre. Cela est particulièrement vrai et sensible en matière d'art. L'éducation des artistes, artisans ou professionnels de tout ordre, leurs courants d'idées, la mise en pratique plus ou moins vaillante de leur foi religieuse, manifestent, par leurs œuvres, l'ordre ou le désordre, à autant de degrés qu'il y a de personnalités.

Pour l'élite, qui conçoit la portée de l'œuvre d'art, l'ordre est assuré par la loi géométrique qui règle les proportions en même temps qu'elle établit une juste répartition des masses et des détails dans n'importe quel ensemble d'art.

Par son emploi, la géométrie met en relation intime, en vue de l'unité, tous les divers facteurs qui, soit en construction, soit en décoration, coopèrent à l'expression de l'abstrait par la forme d'art. Elle est la clef de toute stylisation, c'est-à-dire de tout caractère imposé aux œuvres qui sont du domaine artistique. Par elle, l'irrégulier végétal naturel se transforme et s'ordonne, selon le milieu dans lequel il doit entrer, l'office qu'il a à y remplir, la matière utilisée pour sa figuration, la technique de mise

en œuvre de cette matière et, enfin, le sentiment qui, en expression, doit se dégager de l'œuvre et de chacune de ses parties. Ce qui est pour la plante est également pour la faune, la figure humaine et n'importe quels autres éléments que la nature prête à l'art décoratif. La nature fournit le document; l'analyse scientifique, rationnelle et intelligente en voit les propriétés d'adaptation; et l'artiste, par le sentiment, lui donne la vie en fonction.

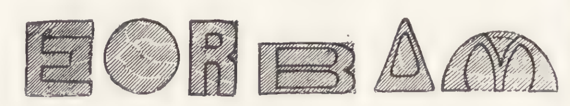
Mais il n'est pas que l'élément fourni par la nature qui soit à la disposition de l'artiste. Des signes conventionnels, tels que : emblèmes, chiffres, lettres, etc., sont fréquemment employés dans les multiples productions d'art. C'est surtout pour ces derniers que la loi géométrique dans le tracé s'impose, puisque, par eux-mêmes, ils sont essentiellement conventionnels, c'est-à-dire reposent uniquement sur un système de lois géométriques. Tous les styles anciens en font foi ; on n'a perdu cette règle de vue qu'aux époques de décadence.

Il nous a paru qu'il ne serait pas sans intérêt pour la plupart des lecteurs du *Bulletin des Métiers d'art* d'envisager, dans cet ordre d'idées, le mode de construction et la tendance en expression d'un élément que les divers professionnels emploient chaque jour.

Cet élément, c'est la *lettre*, majuscule ou minuscule, isolée ou en fonction.

Quelle qu'elle soit, la lettre doit avoir une silhouette d'ensemble franche et nullement douteuse, en rapport et en harmonie avec le milieu où elle est employée. Cette silhouette géométrique sera le carré, ou bien le cercle, le rectangle, le triangle, ou toute autre valeur que le goût indiquera.

L'exemple ci-dessous expose quelques types où, de prime abord, se lit cette silhouette caractéristisque, d'où ressortent le calme ou la fantaisie, la légèreté, la pondération, la lourdeur ou l'extravagance.



L'alignement et le rapprochement des lettres demandent à être établis dans un rapport régulier de pleins et de vides qui, tout en facilitant la lecture, mettront de l'ordre dans l'ensemble des mots et des phrases. L'impression que l'on voudra provoquer par le caractère, déterminera et précisera, outre le type de la lettre, la taille à lui donner, ainsi que les diverses valeurs d'interlettres, intermots et interlignes.

Suivant la direction à donner au mot ou au corps de mots que l'on écrit, deux parallèles doivent établir la surface à occuper ; soit une zone très allongée dont les li-

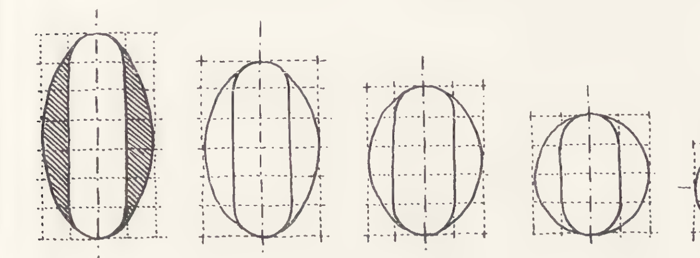


gnes de base et de hauteur, droites, courbes, brisées ou sinueuses, seront la limite du pied et de la tête de la lettre. Cette surface aura plus ou moins de hauteur, sera plus ou moins subdivisée en longueur, selon que l'exigeront la valeur des mots, leur nombre, la largeur des lettres, interlettres et intermots.

Ce sera une note de goût qui réglera cet équilibre. Chacun des mots et chacune des lettres, pour arriver à un résultat satisfai-

sant d'unité en impression et expression, doit être établi sur un principe commun de construction ; la figure qui suit nous le montre dans la lettre O, pour la majuscule.

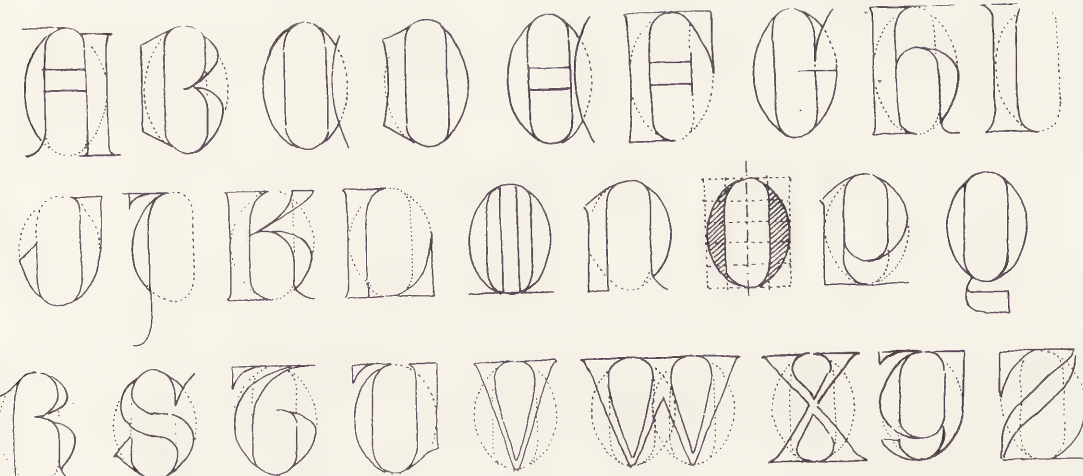
Par le report régulier de hauteurs et de largeurs coordonné suivant le type de lettre adopté, svelte, moyen ou écrasé, on



établira facilement le calme, l'harmonie et l'unité dans n'importe quel texte.

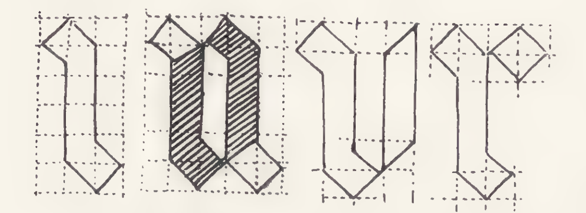
Ce principe, appliqué à la lettre majuscule, nous donne l'alphabet suivant. Sur le tracé en pointillé du principe générateur de la forme ressort, en trait continu, la conformation linéaire de chacune des lettres, avec la seule particularité que les pleins droits du corps d'écriture, tout en se limitant comme épaisseur à celle des pleins de la lettre mère, prennent en addition les membres plus ou moins rigides qui leur conviennent, soit pour le corps même, soit pour leurs terminaisons inférieure et supérieure. La proportion en taille et valeur est ainsi assurée en vue de l'unité, ce qui, en lettre, est encore plus important que pour tous autres éléments décoratifs qui, pour la régularité en report, offrent généralement plus de ressources.

La lettre de l'alphabet gothique minuscule se base, de même que la majuscule, sur le tracé de la lettre O, mais plus véritablement sur la double lettre i, dont o n'est du reste,



ALPHABET MAJUSCULE.

qu'une déduction, comme le fait voir la figure suivante.



L'alphabet minuscule expose le mode de construction pour chacune des lettres.

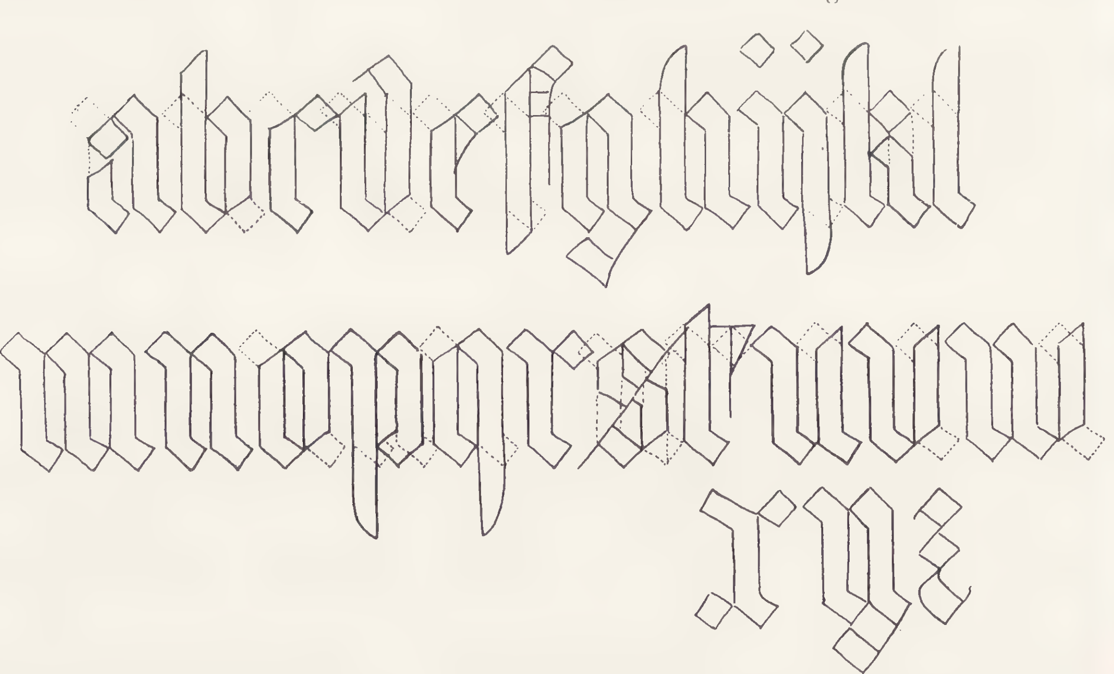
Remarquons, en passant, que ce procédé d'établissement de la forme de la lettre n'appartient pas en propre aux deux spécimens que nous venons de voir.

Quels qu'ils soient, tous les alphabets peuvent être basés sur le même principe.

La minuscule et la majuscule romaines qui suivent sont une preuve suffisante entre toutes.

Indépendamment de ce principe général du tracé, il va sans dire que le plus ou moins de légèreté ou d'ampleur des pleins et des déliés donnera à la lettre une physionomie particulière, en qui résidera surtout l'expression d'ensemble.

La figure suivante montre divers types de lettres donc les proportions dominent en hauteur ou en largeur.



ALPHABET GOTHIQUE MINUSCULE.

Quant aux exemples ci-dessous, tenant compte de l'expression par la valeur greffée sur la construction, ils montrent comment,



sur une même base de tracé, une lettre peut se typer différemment pour produire l'effet que l'on désire obtenir par son emploi.

La lettre R a, dans ce graphique, six variantes de valeur, qui s'étendent du délié libre au nourri assez ample, voire même lourd. La réunion de lettres de chacun de ces caractères, pour la formation d'un texte continu, offrira sans contredit un aspect bien particulier pour chaque tempérament de forme et une impression d'ensemble qui correspondra à ce caractère propre, d'autant qu'elle sera provoquée par ce dernier.

Chacune des lettres de l'alphabet offre

BEATI·VDALRICI·

les mêmes susceptibilités de stylisation, de sorte que, le caractère une fois déterminé pour les pleins courbes ou droits d'une lettre, toutes les autres ont la base de leur physionomie bien fixée et leur tracé est assuré comme résultat expressif et décoratif.

Ces principes généraux, joints à ceux qui sont du domaine artistique en ce qui con-

RAMBORG·DE·WIRHIC·

cerne la composition d'un ensemble, ressortent clairement des œuvres anciennes. On en jugera par les fragments d'inscriptions que nous donnons et qui sont emprun-

ANNO·DNI·M·CCCC·II

tés à la gravure sur cuivre ou sur pierre, appliquée à la décoration de dalles ou plaques tumulaires.

Dans chacun de ces spécimens, la note

vigilia : ◆ : annuntiationis :

caractéristique du style est tout aussi sensible que dans n'importe quel autre élé-

Missus ad virginem

ment d'œuvre d'art : flore, faune ou figure. Conventionnels par eux-mêmes d'abord,

theologie doctoris ac hui

puis par le milieu dans lequel ils ont été placés, facilement on peut, tellement ils ont

requiescat In pace Amen

de caractère, déterminer leur âge et leur provenance.

Les propriétés de la forme de la lettre sont nombreuses et demandent pour son application beaucoup de tact et une grande culture du goût. Elle doit, en effet, faire face à bien des exigences, dont les plus importantes sont la facilité de lecture à courte et à longue distance, la valeur précise dans une lumière tamisée d'intérieur ou franche d'extérieur, etc.

Les lettres d'un in-8°, par exemple, ne peuvent certainement pas être celles d'une affiche. Les unes doivent être nettes, fines et précieuses, tandis que les dernières demandent à être simples, nourries et vigoureuses — chacune répondra à sa destination et à l'effet qui doit lui être propre en écriture monumentale ou en caractère mobilier.

L'exemple suivant fait saisir ce point par l'opposition qui est établie entre les deux types de lettres présentés. La taille, le

L'ART EST ESPRIT

L'AR

tracé, les proportions, la physionomie établissent dans les pleins et les déliés une très grande différence d'impression et d'expression.

Les premières lettres, fines dans leur ensemble, comme dans leur détail, quoique assez nourries dans leurs pleins, donnent franchement des formes dont le caractère assure la lecture à courte distance. Leur agglomération ou juxtaposition n'exprimera aucune lourdeur, et quelle que soit l'importance du texte qu'elles doivent constituer, l'effet sera soutenu et caractéristique eu égard à l'office rempli, au milieu où cette fonction existe et aux conditions physiques d'appréciation.

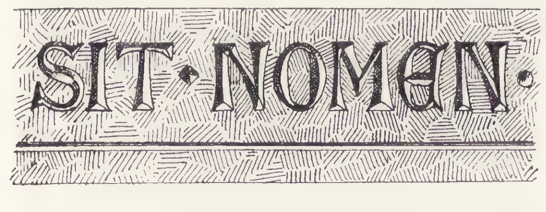
A l'opposé de cet exemple, le second caractère nous montre des lettres bien différentes de valeur et d'aspect. Elles ne sont pas un simple agrandissement d'une lettre de petite taille ; leur constitution, étant donnés leur importance et leur office, demande autre chose. Ce qui en ressort essentiellement, bien que ce ne soit qu'une solution parmi les très multiples que peut recevoir le cas, c'est avant tout la franchise, la netteté et la clarté dans la distribution des membres de chaque lettre, dans les valeurs de pleins et de déliés, dans l'accusation ou l'adoucissement des courbes et des angles. Assurément, ces lettres seront appréciables en lecture, même à grande distance.

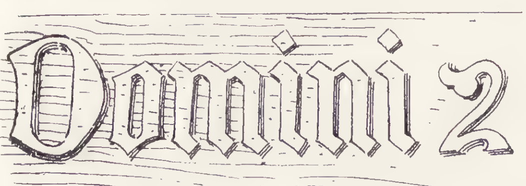
Entre ces deux caractères extrêmes, combien d'autres, intermédiaires, doivent trouver place. Leur énumération serait longue, tellement leur champ d'application est vaste et leurs variantes d'expression multiples. Pour ne prendre, par exemple, que la lettre en peinture décorative monumentale, où si fréquemment elle est employée comme titres de tableaux, textes isolés ou mis en relation avec d'autres agents de décor, quelle n'est pas l'immense variété de formes que revêt la lettre dans les fonctions qu'elle reçoit sur les diverses surfaces qui s'étendent du sol aux plafonds ou aux clefs de voûtes ou surles divers objets mobiliers qu'abritent nos si variées constructions civiles et religieuses ?

La lettre applicable à tout et en toute technique est d'une souplesse peu commune pour son assimilation au décor, et il n'est aucune profession d'art qui ne puisse l'utiliser avec grand avantage en quelque texte décoratif toujours expressif. Les quelques figures qui suivent renferment, dans leur ensemble, les particularités que réclament la matière mise en œuvre par l'artisan et l'outillage spécial pour l'emploi de la lettre comme de n'importe quel motif.

La première *(ave Maria)* offre une bande de métal ajouré, fer ou cuivre. Les lettres majuscules et minuscules sont construites d'après le procédé mentionné plus haut, comme, du reste, celles des exemples suivants. Elles offrent, comme caractéristique, la liaison des diverses lettres l'une à l'autre et de







chacune d'elles avec les bords du bas et du haut, afin qu'elles puissent se soutenir en place et permettre à la bande métallique de conserver son homogénéité, sa rigidité. Pour cette liaison, les angles sont simplement renforcés par un prolongement courbe plus ou moins important en longueur, qui semble faire pénétrer les diverses extrémités dans les bords rectilignes de la bande.

SIT NOMEN est un spécimen de gravure sur pierre. Après un tracé sur la surface lisse de la dalle qui reçoit l'inscription, chaque lettre est donnée en creux par deux plans qui se coupent à angle à leur rencontre. La technique pour cette exécution ne nécessite l'emploi que du maillet et du burin tranchant.

Le caractère gras donné à l'inscription répond à la nature de la matière, dont le grain aggloméré est de liaison plus ou moins intime, ainsi qu'à l'outillage simple dont la manœuvre ne peut écrire que des formes d'une délicatesse limitée.

DOMINI a le caractère du bois sculpté. Les lettres sont en saillie sur le fond.

La forme est simple et assez nourrie, indiquant le travail au ciseau et permettant aux parties les plus délicates de l'œuvre de ne pas éclater pendant leur exécution. Les déliés et les angles sont expressifs à ce sujet.

BENEDICTVM est en vue d'une exécution en broderie au trait sur un fond de tissu ou encore d'une application de cordonnet conformant chacune des lettres. L'épaisseur régulière du trait et les divers circuits font saisir ce dernier détail.



Les deux exemples donnés ensuite se rapportent au vitrail.

RE. est une pièce de verre clair, assemblée en plomb, sur laquelle un fond peint en grisaille vitrifiable réserve la silhouette des deux lettres et du point. Le vitrail, ordinairement lisible à assez grande distance, demande que le détail soit simple et bien conformé comme dépourvu de toute fantaisie encombrante. C'est ce à quoi répond le tracé de cet exemple. Le second motif, PI, a une mise en plomb plus considérable que le précédent et chaque lettre est pour ainsi dire formée par le plomb. Les formes intérieures et les angles reçoivent seuls l'application de la grisaille non transparente. Le fond sur lequel reposent et se lisent les lettres serait en verre de coloration foncée, de façon qu'elles ressortent en clair. Leur silhouette est beaucoup plus robuste et moins déliée que celle des lettres voisines, devant indiquer, par leur physionomie, le mode d'exécution qui les met en œuvre : la mise en plomb.

MISE est un fragment de texte pour mosaïque. Les lettres obtenues par de petits cubes, aux côtés rectilignes, ont quelque chose de rude et de très franc, qui indique, sans aucun doute possible, la technique du métier et le but des œuvres de cette nature, qui est la décoration monumentale lisible à grande distance.

L'opposition violente du blanc et du noir n'est même pas étrangère à cette expression.

Plus bas la lettre A est typée pour céramique. La façon de mise en œuvre de la matière dans cette spécialité permet de donner aux contours une assez grande souplesse — notre lettre est assez significative à ce sujet; mais ce qui doit la caractériser le plus, c'est le rayonnement qui doit exister en surface pour tout ce qui touche au revêtement du sol. Le plus grand calme est requis pour ce décor, de façon que le plan sur lequel on doit porter les pieds soit une surface morte à mouvement neutre. Le résultat sera obtenu généralement par un rayonnement géométrique prenant un ou plusieurs carreaux et formant des combinaisons basées sur le cercle ou le carré. A l'exception de la lettre o, dont la forme est susceptible d'atteindre la circonférence ou le carré, les deux seules figures qui donnent ce rayon-

nement régulier et soutenu que nous venons d'indiquer, les lettres pour leur mise en place en vue du décor dans les formes régulières du pavage doivent recevoir des additions qui complètent leur silhouette pour les faire atteindre à la parallèle sur les bords et au rayonnement de valeur dans les quatre angles. Notre lettre A a pour cela ses angles supérieur et inférieur de droite prolongés vers les angles du carré ; et, sur le côté gauche, la tête et le pied du corps courbe conformés et accusés, suivant le besoin, pour renforcer les deux angles que, sans cette condition, la lettre laisserait trop vides ou chargerait maigrement.

A côté un caractère de la lettre C pour peinture de n'importe quel genre. La taille seule indique une exécution en vue de décor assez important. Le contour est souple, tout comme n'importe quel caractère d'écriture obtenu par le moyen du pinceau.

La même lettre C, donnée ensuite, a trait au tissu. Ses formes plus empâtées que celles de sa voisine, par suite de l'adoucissement des angles par les raccords courbes, donnent l'impression d'une technique dont le résultat est moins dégagé que celui de la peinture. Le tissage, en effet, par ses croisements de fils et de duites, produit cette indécision dans la forme et c'est ce que notre spécimen offre avec quelque accentuation.

L'S, pour émail, figurée en dessous est obtenue par la réserve du métal sur une plaque qui a son fond quelque peu creusé pour recevoir un émail. La nervosité métallique, le rayonnement par éclat beaucoup plus considérable qu'en mat, demandent une certaine maigreur, particulièrement pour les pleins. Celui de notre lettre ne dépasse guère la valeur des déliés — on remarquera comment la lettre se joint aux bords du carré de limite externe, en bas, à droite et à gauche. Cette liaison des surfaces conservées en métal, dans cet objet, enlève l'impression que l'on aurait d'une lettre rapportée sur un fond, dans le cas où elle ne serait pas reliée à celle-ci.

Puis vient un motif pour bijouterie. Il a comme éléments les deux lettres M et A entrelacées. Par les ajours et les superpositions, ainsi que par la découpure extérieure à contours courbes, ces deux lettres montrent comment, dans un objet de fantaisie, on peut tirer parti de la lettre principée de construction et libre de tracé.

Enfin, nous avons OR pour broderie d'application. Découpées, dans une étoffe qui doit être rapportée sur une autre par la couture, les formes de lettres demandent à être assez amples, de façon que leurs déliés ne soient pas absorbés par le trait d'application. Ces déliés se rapprochent beaucoup, du moins ici, de la valeur des pleins, qui n'ont sur eux qu'une faible dominante. Pour cet exemple, ainsi que pour les précédents, nous n'avons donné qu'un type d'application de la forme raisonnée de la lettre. En pratique, bien d'autres solutions s'imposent ; mais la règle ne change pas et, quelles que soient les variantes du tracé, chaque lettre sera conçue dans l'ordre d'idées que font naître la destination, la matière et les moyens de mise en œuvre.

Bien d'autres observations seraient à faire sur la lettre ; nous n'avons qu'effleuré le

sujet. La lettre simple ou ornée, capitale, majuscule ou minuscule avec ses diverses applications en mots isolés, en titres ou en textes, pour toute destination et tout mode d'exécution nous mènerait trop loin de ce que nous nous étions proposé en commençant ces quelques lignes : montrer que le principe générateur des formes des diverses lettres de l'alphabet est géométrique et que le canon-type est la lettre O majuscule ou minuscule.

F. F.

UNE ANCIENNE HABITATION SEIGNEURIALE A TIRLEMONT[1].

ES architectes à formules classiques ou à extravagante esthétique s'imaginent qu'en flanquant une maison d'une jolie (?) façade ils ont atteint le *nec plus ultra* de l'art. Ils n'ont cure de refléter à l'extérieur les dispositions intérieures.

Combien différent est le procédé de nos anciens constructeurs. Ceux-ci dressaient leurs plans en procédant de l'intérieur vers l'extérieur; de la sorte, les formes architecturales des façades correspondaient aux dispositions des locaux. Les bâtiments constituaient de véritables ossatures couvertes de nerfs énergiques fonctionnant conformément à leur rôle constructif déterminé.

De là les lignes harmonieuses, l'expression de vie et de vérité, l'air d'intimité des habitations anciennes.

Enfin, les matériaux et le milieu bien choisis augmentaient encore la valeur et le charme de l'ensemble.

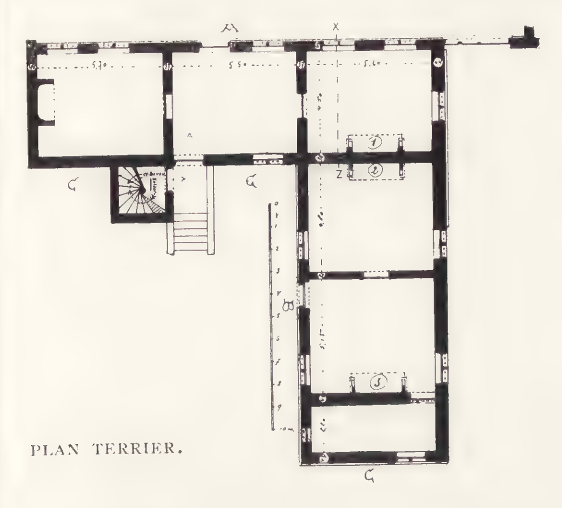
Nous trouvons ces principes appliqués à Tirlemont dans une ancienne demeure seigneuriale appelée *l'Arche de Noé* et datant du début du XVIIe siècle.

Cette habitation est entièrement construite suivant les principes de l'architecture gothique et conformément à l'usage de bâtir dans la contrée. Les matériaux les plus durables des environs furent utilisés, c'est-à-dire : le grès gris d'Overlaer, la pierre blanche de Gobertange.



Aq. de A. v. Gr. ANCIENNE MAISON SEIGNEURIALE, DITE L'ARCHE DE NOÉ. A TIRLEMONT.

1. L'*Arche de Noé* est un des rares bâtiments qui échappèrent à l'incendie presque générale de Tirlemont, en 1635, allumé par les Gueux.

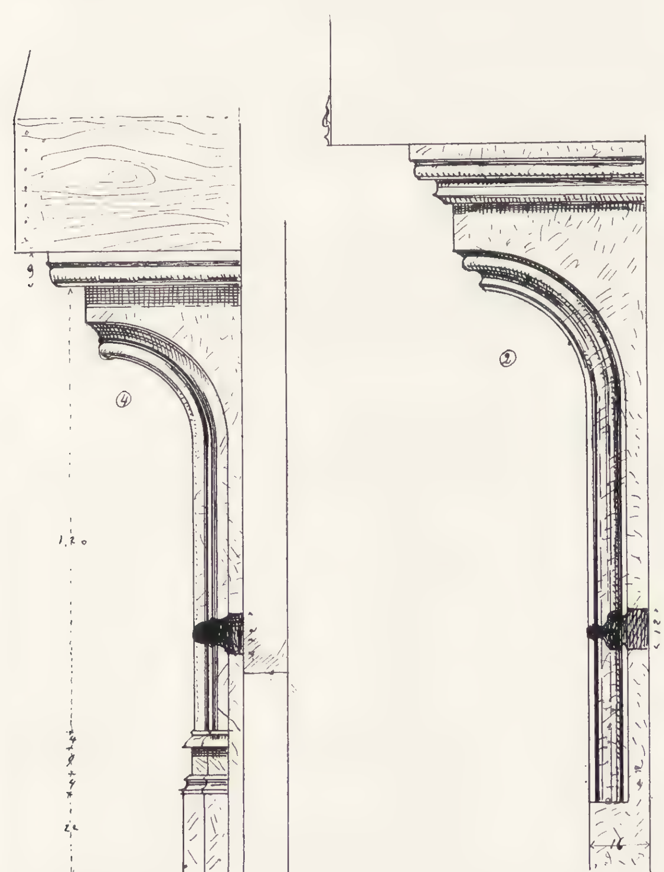


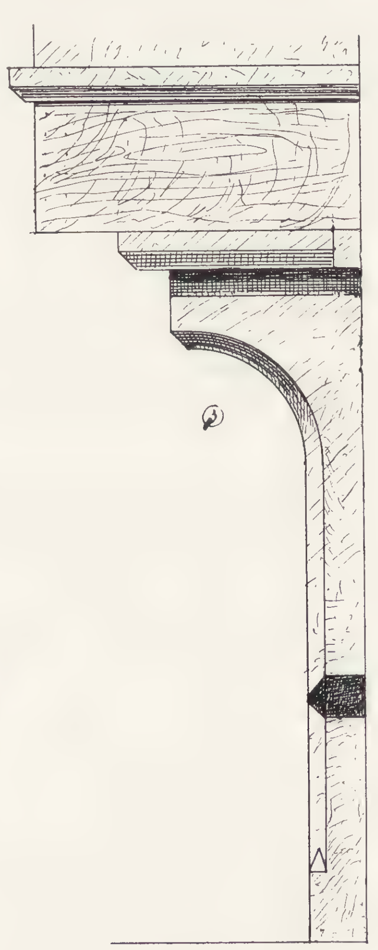
PLAN TERRIER.

et la brique d'un ton rouge clair, cuite au feu de bois; les charpentes, les planches, les portes, etc., furent tirés des forêts de chênes dont la région était couverte; le fer fut forgé selon les besoins au feu de bois et reçut des formes bien propres à sa fonction et à sa matière.

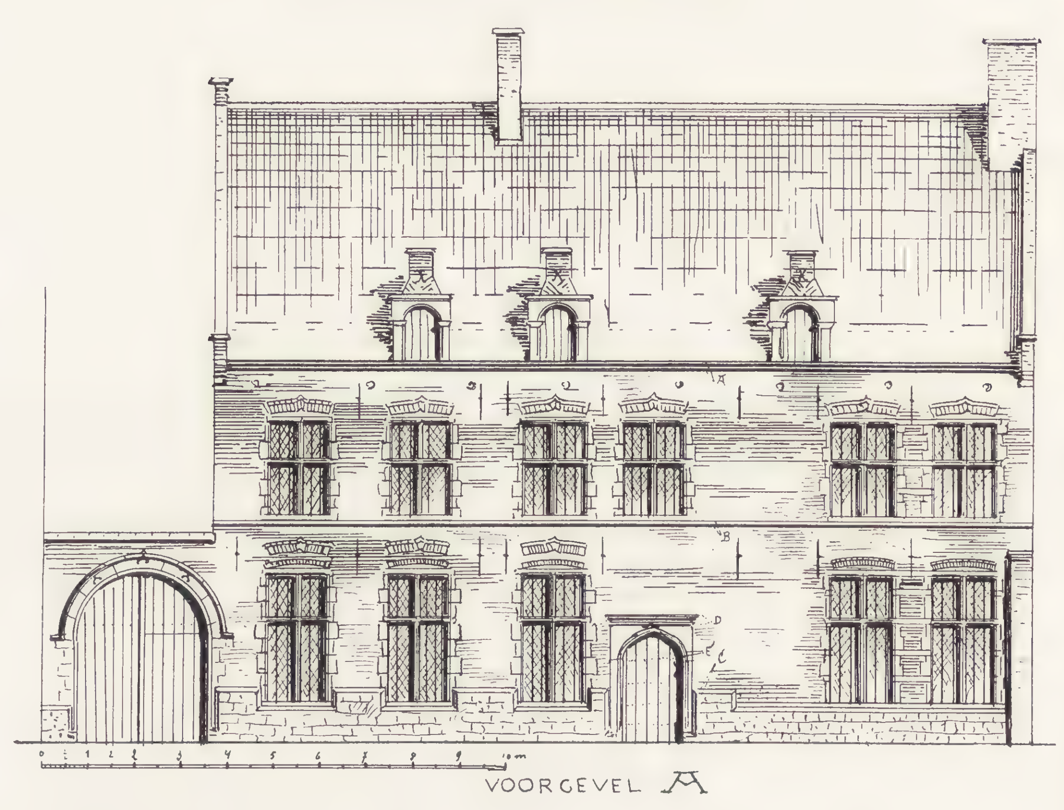


L'Arche de Noé se trouve perchée sur le flanc d'une forte colline appelée *Waaiberg*, Montagne-aux-Vents, en travers d'un ancien chemin nommé *Heerenweg*, qui partait de la rue *Veldborne* vers les fortifications de la porte de Lintre et du *Sliksteen*.





MONTANTS DE CHEMINÉES.

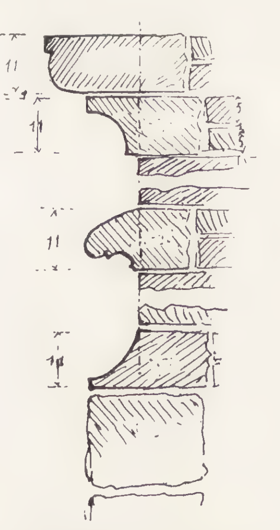


L'ARCHE DE NOÉ A TIRLEMONT. FAÇADE PRINCIPALE.

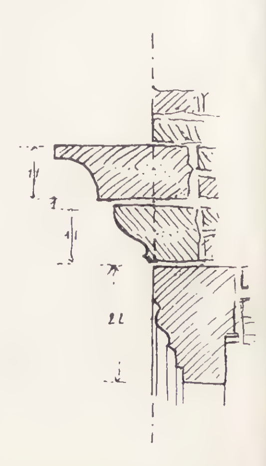
Les alentours de l'*Arche* sont riants ; des jardins bien plantés s'étalent devant elle avec la ville en arrière-plan.

LE PLAN TERRIER se présente suivant un angle droit, dont un côté compte trois grandes salles et un palier conduisant à la cage d'escalier, tandis que l'autre aile contient deux grandes places et un réduit. Ces places renferment, au rez-de-chaussée, quatre grandes cheminées avec leurs hottes, dont plusieurs sont finement sculptées. A l'étage, les dispositions sont à peu près les mêmes. On y voit cinq cheminées

LA FAÇADE PRINCIPALE est en briques rouges, avec un soubassement, en partie crénelé, en grès gris clair; des chénages de pierres blanches entourent les fenêtres à croisillons. La pierre intervient

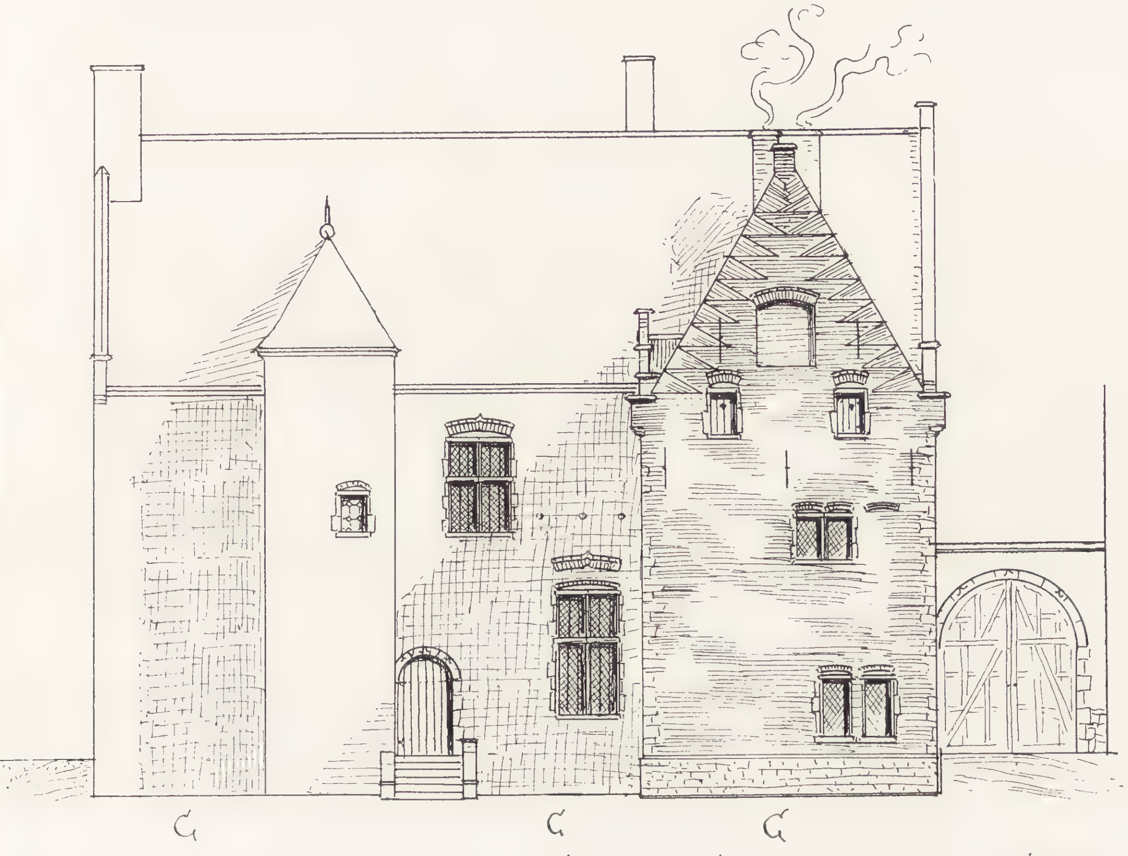


CORNICHE, CORDON, SOUBASSEMENT EN PIERRE.



MOULURES ET CADRES EN PIERRE.

encore pour les arcs, le larmier, la corniche, les cadres des portes et des lucarnes,



L'ARCHE DE NOÉ A TIRLEMONT. FAÇADE POSTÉRIEURE.

les patères et les terminaisons des pignons, ainsi que les fûts des cheminées.

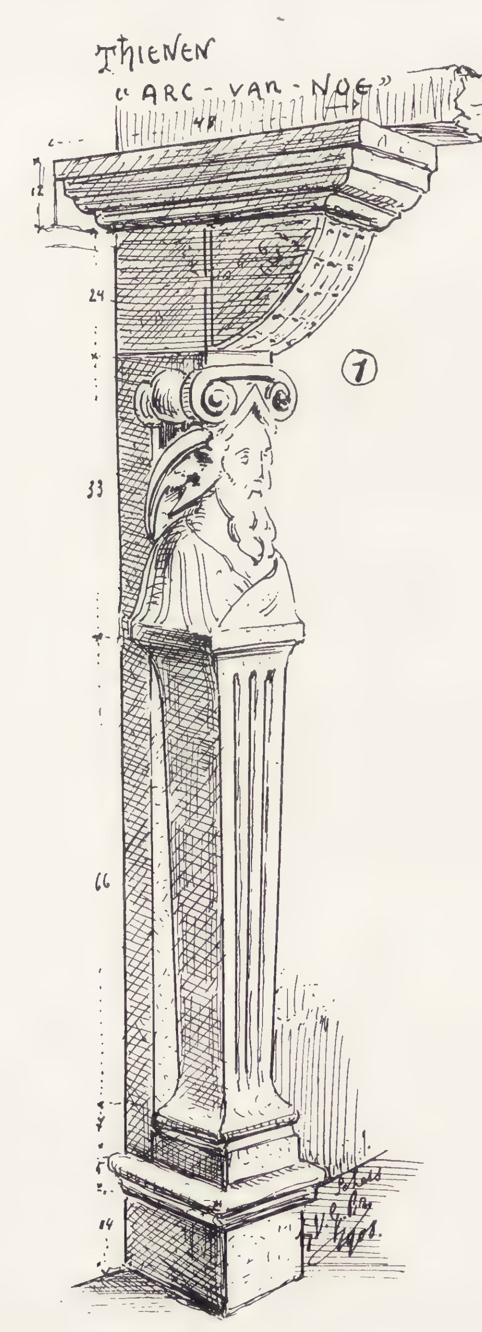
A CERTAINES FENÊTRES, les arcs de décharges sont en *accolade*. Ces arcs sont intéressants à étudier ; ils sont nombreux et de formes variées. La même variété se remarque à d'autres anciennes demeures de Tirlemont.

Les fenêtres elles-mêmes sont percées aux endroits les mieux déterminés par leur utilité. Elles forment un heureux jeu de lignes, de pleins et de vides. C'est ainsi que la symétrie doit être comprise et non pas comme se l'imaginent ceux qui voudraient, de chaque côté de l'axe d'une façade, une quantité égale de fenêtres, fussent-elles masquées.

Horizontalement, à mi-hauteur de la façade, nous remarquons UN LARMIER. Cet élément d'utilité, artistement établi, donne une ligne large et claire soutenue par son ombre noire.

LA TOITURE est penchée suivant un angle d'environ 60°, qui ne permet point le stationnement des eaux. Le vent ne peut faire remonter la pluie sous les ardoises et, par

conséquent, les combles sont à l'abri de la pourriture à laquelle les exposerait l'humidité. Cette position de 60° procure une grande résistance aux ouragans qui peuvent se déchaîner. Voilà les motifs oubliés par les architectes lorsqu'ils couchent leurs toitures suivant des angles tellement petits, que les pluies, chassées sous les tuiles ou les ardoises, transforment bientôt les combles en véritables boîtes à vent et à moisissure.



PIED-DROIT DE CHEMINÉE.

Les cheminées sortant des toits sont ornées et bien proportionnées suivant la quantité de fumée à conduire ; leur construction est en harmonie avec le reste du bâtiment et ornée en conséquence. Actuellement, on dirait que certains architectes ignorent ces modèles, tant ils négligent de donner quelque cachet à leurs cheminées.

A l'intérieur de l'Arche de Noé, tout est aussi raisonné qu'à l'extérieur. *Les âtres* portant sur des pieds-droits, colonnes ou cariatides les hottes développées et ornées, nous parlent de leur destination ; souvent des proverbes ou des figures y inscrites nous souhaitent la « bienvenue » autour du foyer. Les dispositions des *plafonds* méritent aussi notre attention. De larges et fortes poutres en bois de chêne reposent par l'entremise d'une semelle sur des consoles en pierre ; des solives portant le plancher reposent sur les poutres et, en guise de couvre-joints, pour amortir les bruits, ont été tracées en terre glaise [1] de petites voussettes, à arc surbaissé, entre les solives. C'était là une pratique fréquente en nos contrées.

Les ancrages de l'extérieur allaient

1. Quelques bâtons entrelacés étaient cloués sous le plancher, le dessus était plâtré de terre glaise mêlée de paille coupée.

mordre les poutres à l'intérieur et reliaient de la sorte intimement les murs et les planchers.

A Tirlemont, les ancrages furent souvent ornés avec grand goût. Nous en retrouvons un ensemble au *Grand Cerf,* auberge près de la Grand'Place. Combien différent est le procédé usité de nos jours par la généralité des architectes. Ils suppriment les poutres autant que possible et placent tout bonnement des solives dans des ouvertures réservées dans les murs, l'extrémité des ancrages est soigneusement cachée dans la maçonnerie, un lattis est plâtré sous la solive et un plancher jeté au-dessus. Voilà le tour joué... Les souris et les rats peuvent ainsi commencer la fête... dans le palais que l'homme vient de leur ériger.



ANCRAGES AU « GRAND CERF » A TIRLEMONT.



Faut-il conclure de cet exposé de comparaison que nous devons construire partout des « Arche de Noé » et reproduire les mêmes bâtiments que nos ancêtres ont édifiés ? Absolument pas,et cependant bien des gens s'imaginent que telle doit être la conclusion nécessaire d'un admirateur de l'art ancien. C'est une grave erreur.

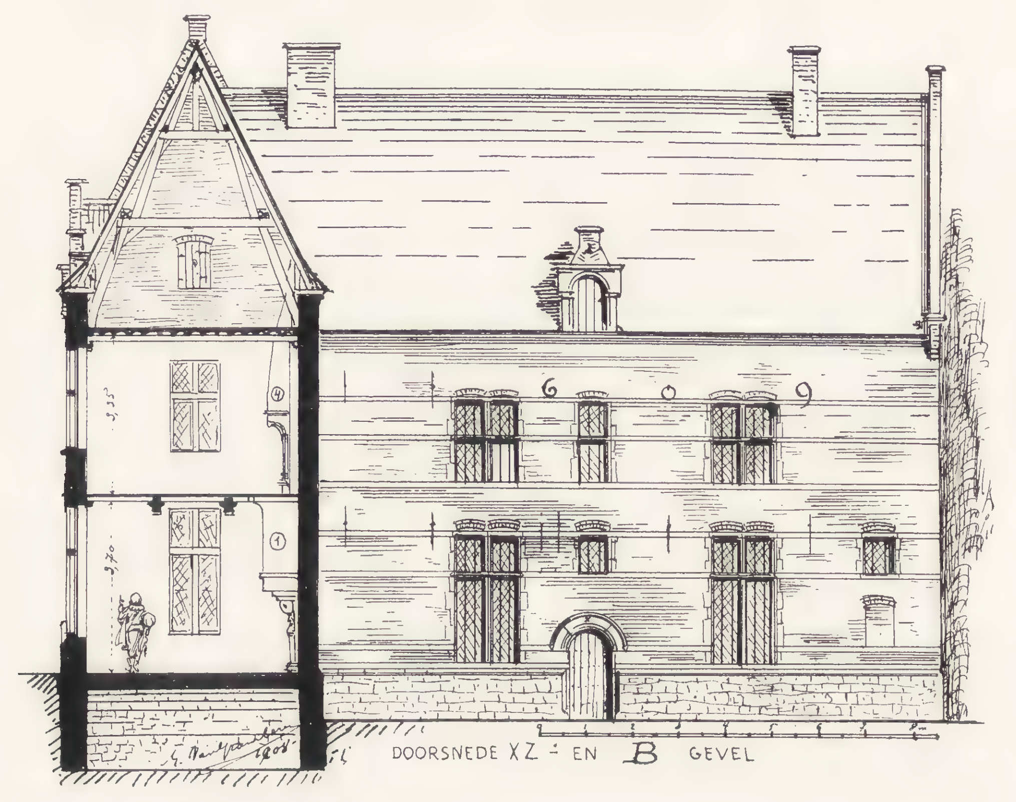
Les architectes doivent avoir pour principe *d'appliquer les anciennes règles, basées sur la raison et le goût, aux constructions modernes, mais en tenant compte des besoins et des milieux contemporains ainsi que des matériaux dont nous disposons. Aujourd'hui comme toujours, les dimensions et les formes des constructions dérivent des moyens et besoins. Tel est le principe immuable.*



Terminons par l'historique de l'*Arche de Noé* telle que nous la devons aux recherches de l'érudit archiviste, M. Fr. De Ridder :

« Une des plus intéressantes habitations anciennes est sans contredit la vieille « Arche de Noé » sise près la rue Veldborne à Tirlemont. Elle date, si pas en entier du moins en grande partie, du début du XVIIe siècle ; son aile B porte la date 1609. Elle

fut, du reste, construite du vivant de *Lancelot van der Strepen,* nommé mayeur en chef le 8 avril 1598, au quartier de Tirlemont. légua, en 1721, à sa sœur *Marie-Isabelle de Longin,* mariée à *Gysbrecht Everaerts,* qui devint seigneur de Budingen.



.ARCHE DE NOÉ A TIRLEMONT.

Après sa mort, survenue en 1622, l'*Arche de Noé* échut à son fils *Jonker Peter van der Strepen* et, en 1634, à *Jonker Frans van der Strepen,* fils de Peter.

Ce dernier ou ses héritiers la vendirent, en 1682, à *Alexandre de Longin,* fils du *chevalier Alexandre,* seigneur de Budingen, et d'*Isabelle van Dongelberghe.*

L'*Arche* échoit ensuite à son frère *Ferdinand-Albert de Longin,* mort en 1708.

De la sorte, le dernier fils d'*Hubert-Ferdinand de Longin* en devint possesseur et la

Le 23 décembre 1752, ce fut *Peter-Ferdinand der Velpe,* dit *Everaerts,* seigneur de Budingen, qui hérita de l'*Arche;* il fut marié à *Elisabeth-Michelle de Legnier,* de Liége.

Quelques années après, en 1757, *Herman-André van Leeuwen* y habitait et la vendit publiquement à *Guillaume Hoebanckx* et *Pauline van Alckers.*

Au XIXe siècle, les *Pieraerts* en devinrent acquéreurs, jusqu'à ce que les Rév. Frères Alexiens achetèrent la propriété, en vente publique, en 1884.

Par leurs soins, l'*Arche de Noé* a été convenablement restaurée. Elle sert actuellement d'habitation à trois ménages. »



Avant peu, nous publierons encore quelques-unes de nos anciennes constructions, afin d'arriver à conclure aux caractères propres et généraux de l'architecture civile dans l'ancien quartier de Tirlemont.

Puissent nos administrations locales tenir l'œil ouvert et tendre l'oreille aux amis de l'art et du métier, peut-être deviendront-elles ainsi plus soucieuses d'empêcher la démolition de nos anciens modèles d'architecture. Trop souvent, nous assistons au triste spectacle de la destruction d'une œuvre d'art que l'on remplace ensuite par une bâtisse mal agencée et sans caractère.

ARTHUR VAN GRAMBEREN.

VARIA.

L'ART DU VITRAIL. — Le *Bien Public* a publié récemment un excellent article de son distingué critique d'art, M. A. Dutry. Nous ne résistons pas au plaisir de reproduire une appréciation où la situation actuelle est si parfaitement mise au point :

« Dans une de ses récentes chroniques, notre estimé confrère, M. Fierens-Gevaert, rappelant que l'illustre maître gantois, Hugo van der Goes, exécuta pour diverses églises des cartons de vitraux, émettait cette mélancolique réflexion : « Pourquoi faut-il que, de nos jours, nos » grands peintres de figures ne connaissent » point la joie de composer de tels décors et » que de misérables fabricants, ayant à leur » solde de pauvres peintres, pasticheurs du » passé, s'adjugent le monopole exclusif de ces » travaux ? D'où vient, hélas ! cette peur » que nous avons de l'art vivant, nous qui » avons été les artistes les plus libres de la » terre ? Et d'où vient ce mercantilisme affreux » dans le temple de l'art ?... »

» Prenant texte de ce passage, Oct. Maus renchérit sur ces doléances, déjà excessives : « Il est désolant, en effet, écrit-il dans le der- » nier numéro de l'*Art moderne*, de constater » la décadence d'un art jadis si brillant et dont » les Flandres, particulièrement, virent éclore » les plus éblouissantes floraisons. Limité au- » jourd'hui à quelques « spécialistes », il est » tombé aux plus vulgaires imageries, aux » saint-sulpiceries les plus édulcorées... »

» S'il y a une partie de vérité dans ces lignes, s'il y a, dans le temple de l'art, des marchands qui fournissent des « marchandises » pour les temples de Dieu, il y a aussi, heureusement, en notre pays et de nos jours, des peintres-verriers qui méritent mieux que l'oubli ou le dédain.

» Il y a même dans l'art du vitrail une renaissance que le *Bulletin des Métiers d'art* signalait récemment et avec raison (numéro de juillet).

» Mais il faut dire à la décharge (?) d'Oct. Maus qu'il est une partie de l'art belge qu'il méconnaît ou feint d'ignorer.

» Vous rappelez-vous que, naguère, Edm. Cattier demandait dans la *Gazette* qu'on introduisît dans l'enseignement de l'architecture des réformes... appliquées depuis longtemps dans certaines écoles, où il n'avait évidemment jamais mis le pied ?

» Les artistes chers à l'*Art moderne* ne font pas de vitraux, pas même de cartons de verrières ; dès lors, c'est entendu ! il n'y a plus de vitraux d'art !

» C'est peut-être manquer de largeur de vues et d'éclectisme.

» Que l'on fabrique de nos jours, en Belgique et aussi à l'étranger, de très mauvais vitraux, nul ne le contestera, mais que des spécialistes-artistes en produisent de très beaux, notamment en notre pays et en Angleterre, aucun critique sérieux n'oserait le nier.

» Si quelque jour Oct. Maus passe par Mons ou par Dinant, par exemple, il aura l'occasion d'y voir des verrières d'un certain Gust. Ladon, qui n'en est plus tout à fait à ses débuts ; elles valent bien les œuvres du maître verrier Capronnier, à qui le directeur de l'*Art moderne* garde un reconnaissant souvenir parce qu'il « occupa » un instant Charles De Groux et Constantin Meunier.

» Ne connaissant ni Ladon, ni les frères Ganton, ni Coppejans de l'atelier Casier, ni bien d'autres, Oct. Maus ajoute :

« Fournir aux figuristes belges l'occasion » d'exercer à l'art du vitrail leurs aptitudes dé- » coratives serait pour le gouvernement, pour » les fabriques d'église, pour les administra- » tions communales, pour les architectes appe- » lés à construire des édifices publics une ini- » tiative hautement louable. »

» D'accord, mais à condition que les figuristes belges commencent par se rendre un compte exact de ce que c'est qu'un vitrail.

» Il y a quelques mois, la Chambre syndicale des Arts industriels de Gand organisait un concours pour carton de vitrail : en l'absence des « spécialistes » dédaignés en bloc par le critique, le résultat fut pitoyable et, malgré l'indulgence du jury, aucune prime ne put être décernée ; or, ce qui choquait le plus dans les projets présentés, c'était l'ignorance des règles du genre.

» Et cette ignorance, notez-le, est quasi générale.

» Presque tous les artistes non spécialistes, au lieu de faire du vitrail, font de la peinture, des tableaux sur verre — ce qui n'est pas du tout la même chose et ce qui fut souvent l'erreur de Capronnier et des artistes qu'il occupa.

» D'autres en font une mosaïque opaque ou une tapisserie ; d'autres enfin n'ont aucune idée de la mise en plomb et de ses exigences.

» La verrière est, par définition, une mosaïque translucide, « une marqueterie de frag- » ments de verre de couleur, coupés suivant les » formes données et sertis de plombs qui sou- » lignent le dessin et régidifient l'ensemble. »

« Le rôle du vitrail, a très bien dit L. de » Fourcaud dans son *Cours d'esthétique et* » *d'histoire de l'art*, est de créer, dans l'inté- » rieur d'un édifice, une ambiance lumineuse » et colorée et de faire apparaître des images » incarnant des sentiments et des idées dans » un rayonnement. »

» Son dessin a pour but de fixer les images et les significations humaines ; sa couleur doit dériver essentiellement de la juxtaposition des verres colorés et non de l'émaillage.

» Certes, les peintres-verriers ont le champ libre, moins libre cependant que d'autres artistes ; ils doivent, plus que n'importe qui, garder le souci de l'harmonie décorative.

» Si l'évolution du vitrage est en accord avec celle de l'architecture, il importe de tenir compte des exigences de celles-ci et des nécessités de celles-là.

» Quoi qu'en disent MM. Fierens-Gevaert et Oct. Maus, nous sommes en progrès ; le déplorable abus consistant à faire du vitrail une vraie peinture d'imitation, qui sévit pendant la majeure partie du dernier siècle, a presque complètement disparu ; et déjà quelques spécialistes — nous nous en occuperons prochainement — affirment leur personnalité, font de l'art vivant et libre, tout en respectant de cet art les règles essentielles.

» Sous le bénéfice de ces remarques, on ne peut que se rallier à cette conclusion pratique de l'article visé.

« Les vastes halls de l'Exposition de Bru- » xelles seraient pour la rénovation du vitrail » un champ d'expériences excellent.

» Qu'on ouvre un concours auquel on appelle » tous les peintres belges. Qu'on fasse exécu- » ter, pour en décorer les sections de l'ameu- » blement, des industries artistiques, etc., les » meilleurs projets. L'intérêt artistique de

» l'Exposition en sera singulièrement accru et » l'on verra renaître en Belgique, nous som- » mes en droit de l'espérer, un art dont chacun » regrette la déchéance. »

» Ce concours, à en juger par des épreuves antérieures analogues, serait instructif, voire même, sous certains rapports, amusant.

» Il démontrerait que, si la plupart des figuristes ignorent le premier mot de la théorie de la vitrerie artistique, de la mosaïque translucide, il en est d'autres, ignorés en certaines « chapelles » laïques, qui savent décorer l'édifice par l'ornement, généralement polychrome, de la cloison translucide de ses baies d'éclairage. »

Ajoutons un mot pour finir : Les critiques attitrés de l'art officiel sont bien aveugles s'ils en sont encore à attendre la renaissance du vitrail en Belgique. Le président de la Commission des monuments, M. Lagasse-de Locht, pouvait affirmer, à bon droit, il y a quelques années déjà, que la vitrerie d'art belge était la première de l'Europe. Il en est auxquels ces paroles ont échappé : Sourds qui ne veulent pas entendre et aveugles qui ne veulent pas voir. Et pour cause.



LE DÉGAGEMENT DE L'ÉGLISE SAINTE-GUDULE, à Bruxelles. D'après les journaux, le Roi aurait exprimé à M. le bourgmestre de Bruxelles son désir de voir la rue de la Loi continuée jusqu'à Sainte-Gudule. Sa Majesté est ainsi venue à la rescousse d'un ancien projet qui n'a pas rencontré d'enthousiasme. Les fautes commises au Palais du Roi et au Mont des Arts ont rendu suspecte auprès de beaucoup de personnes toute proposition de travaux publics dont l'utilité n'est pas évidente.

D'autre part, des gens très entendus en ces questions ont déclaré qu'un dégagement de la collégiale serait désastreux pour celle-ci. Tel est, si nous sommes bien renseignés, l'opinion de M. Ch. Buls.

Malgré cela, on peut soutenir que ce dégagement serait une chose bonne, facilement réalisable, utile, sinon nécessaire, et nullement nuisible à l'aspect du principal monument religieux que possède Bruxelles.

A notre avis, la « percée » devrait consister en réalité dans la disparition de toutes les constructions subsistant entre la rue du Gentilhomme, la rue de la Chancellerie, la place Sainte-Gudule et le Treurenberg. Il reste là une douzaine de maisons à exproprier.

Un coup d'œil sur le plan des travaux actuellement en cours permet de voir que ce quadrilatère constituerait une superbe place, dont l'utilité est évidente. La place Sainte-Gudule, avec son stationnement de voitures, les attroupements nécessités par les services religieux, la circulation intense, est un endroit toujours encombré et, à certains moments, réellement dangereux. Il est bien vrai qu'après l'achèvement des nouvelles artères, une grande partie de la circulation actuelle sera détournée. Le prolongement de la rue de la Loi et la rue du Gentilhomme élargie absorberont presque tout le trafic du Quartier-Léopold et de Saint-Josse vers le centre de la ville, ne laissant à Sainte-Gudule que le trafic vers le Nord. Reste à savoir quelle sera au juste la mesure de cette absorption et s'il faut souhaiter voir devenir quasi désertes des rues comme la rue Sainte-Gudule. Songeons aussi à la situation que créera la transformation, dans un avenir plus ou moins prochain, du quartier Sainte-Élisabeth.

Quoi qu'il en soit, il est certain qu'un agrandissement de la place Sainte-Gudule dans le sens que nous venons d'exposer faciliterait la circulation mieux que ne le feront une rue du Gentilhomme et une rue de la Chancellerie élargies, tandis que, d'autre part, éventrés par les rues nouvelles, la place Sainte-Gudule actuelle et le Treurenberg, devenu proportionnellement une ruelle, feront triste mine.

Tel est le problème qu'il faut étudier, alors que la solution se présente dans les conditions les plus économiques.

❧ ❧

La crainte de voir l'église diminuée par la création d'une place ne paraît guère fondée. Il en serait autrement s'il s'agissait d'élargir toute la place Sainte-Gudule et de créer l'isolement autour de l'édifice.

On pouvait appréhender avec beaucoup de fondement une percée qui aurait eu pour effet de laisser apparaître l'église au fond d'une longue perspective. Mais cette appréhension doit disparaître depuis les derniers travaux : il est certain que Sainte-Gudule ne se présentera pas dans l'axe de la rue de la Loi.

Certes, on a bien raison de se défier du dégagement de nos anciens monuments. Ce dégagement est devenu une manie, contre laquelle on réagit aujourd'hui, après s'être aperçu de ses résultats, souvent désastreux. Cependant, au lieu de pécher par timidité à cet égard, il vaut mieux rechercher pourquoi le dégagement est nuisible à beaucoup d'édifices. Il y aurait beaucoup à dire sur ce sujet. Bornons-nous à montrer ce qui nous semble un principe en la matière. Il est des édifices qui trouvent leur expression dans leur ensemble. Ils parlent surtout par leur masse. Il en est d'autres qui parlent par certaines parties dont les lignes font un *tout* architectural. Tel est le cas de beaucoup d'édifices du moyen âge. Certains d'entre eux parlent à la fois par leurs masses, pour la vue à grande distance, et par des détails, pour la vue plus rapprochée ou pour certaines perspectives. Un grand mérite de nos architectes anciens est d'avoir toujours su tenir compte des points de vue conformément à la disposition des lieux. Dans les villes resserrées, comme Bruxelles l'était surtout autrefois, les monuments gothiques parlent par « travée » ; leur charme résulte de certains aspects, aperçus de points de vue déterminés. Il est déplorable de voir détruire ces points de vue et ces aspects par des modifications maladroites de l'entourage. Il serait coupable, par exemple, de faire le vide entre l'église du Sablon et le Grand-Sablon ; il serait fâcheux de reculer la place Sainte-Gudule entre la rue du Marquis et la rue des Paroissiens ou de détruire le point de vue que l'on a, de cette dernière rue, sur l'angle du transept sud [1].

Mais il n'en est pas de même de la partie supérieure de la place, où la grande chapelle du XVIIe siècle permet le recul et peut se juger d'ensemble. Or, c'est elle surtout qui ferait le fond de la nouvelle place dont nous parlons. Le reste de l'église s'apercevrait aussi de certains points, mais en oblique, et l'élan des travées n'en serait guère diminué ; en voyant l'une des tours dans son entier, on n'en saisirait que mieux le jet. Sans doute la vue plongerait un peu à cause de la déclivité du terrain. C'est déjà le cas aujourd'hui, en partie, et cela ne paraîtrait alors ni plus ni moins choquant. Serait-on plus frappé de la faute d'unité, de l'erreur de proportion commise par les architectes du XVIIe siècle, qui ont bâti la grande chapelle après avoir détruit les anciennes absidales ? N'est-ce pas cette faute même qui justifie jusqu'à un certain point l'agrandissement de la place ? Un seul moyen existe d'y remédier : la construction des flèches sur les tours. Et peut-être y aura-t-on recours un jour, quand on aura dû reconnaître d'en haut, mieux qu'on ne le peut d'en bas, combien la construction de ces flèches est nécessaire à l'harmonie architecturale de notre collégiale.

EGÉE.

1. Ainsi, au point de vue de l'église, la moderne rue Sainte-Gudule a été un ouvrage malheureux, tandis que la vieille rue d'Assaut fait valoir comme il faut la façade de la collégiale.



DISCOURS DE S. E. MGR MERCIER,

CARDINAL-ARCHEVÊQUE DE MALINES, PRONONCÉ A L'ÉCOLE SAINT-LUC DE MOLENBEEK-SAINT-JEAN, A L'OCCASION DU PREMIER DÉCENNAIRE DE SA FONDATION, LE JOUR DE LA COMMÉMORATION DE LA DÉDICACE DES ÉGLISES DU DIOCÈSE.

Monsieur le Ministre [1],
Messieurs,



JE m'associe aux éloges que vient de vous décerner, en termes si heureux, votre cher et vénéré président.

Aussi bien, vos œuvres parlent : nous les avons contemplées, admirées et nous trouvons que les inspirateurs de cette fête jubilaire ont mis autant de justice que d'empressement à vous féliciter. Deux lustres d'une école d'art jettent plus d'éclat que l'existence semi-séculaire d'un « philistin » qui n'a songé qu'à soi et n'a travaillé qu'à ses affaires.

Vous, Messieurs, *par vocation*, vous travaillez pour autrui.

Qu'est l'art, en effet, sinon la recherche du beau ? Et qu'est-ce que le beau, sinon ce qui procure à l'âme, à l'âme de l'artiste d'abord, à celle des spectateurs ensuite, le plaisir d'une contemplation désintéressée ?

N'est-ce pas ainsi que votre mission est moralisatrice ? On n'exige pas de vous que vous soyez des Caton ni des Bourdaloue. A chacun son rôle. Mais chaque fois que, par la finesse de votre dessin, par l'harmonie des lignes que vous tracez, par les jeux de lumière et d'ombres que vous esquissez, chaque fois que, par la forme que vous imprimez à la pierre, au bois, au métal, vous manifestez une idée que vous avez arrachée à l'observation patiente des choses de la nature, qui est devenue vôtre, que vous avez intérieurement caressée et aimée et dont vous voulez faire partager à vos frères l'inspiration émotive, vous affermissez en ceux-ci le sentiment de la dignité humaine, vous surélevez les aspirations de leurs cœurs, et ainsi, avec plus de succès parfois que l'orateur de la chaire, vous vous constituez les champions de la cause sainte de la moralité publique.

Vous surtout, maîtres et élèves de l'École Saint-Luc, vous aidez à la moralisation sociale.

Si je vous comprends bien, l'art qui sollicite en première ligne votre intérêt, c'est l'architecture. L'architecture, observe saint Thomas d'Aquin, qui ne fait que traduire, d'ailleurs, la signification étymologique du mot, est un art qui commande aux autres ; elle appelle, en effet, la sculpture et la peinture à son service. Et vous tous, mes chers amis, entrepreneurs de travaux publics, menuisiers, charpentiers, ébénistes, sculpteurs sur bois et sur pierre, serruriers-ferronniers, peintres, brodeurs, graveurs, orfèvres, vous

1. M. Renkin, ministre des Colonies.

collaborez aux constructions d'ensemble qu'inspire et dirige l'art architectural.

Or, lorsque je cherche à m'expliquer ce qui, dans le vaste domaine de l'art, assigne à l'architecture sa place spéciale, je lui découvre un rôle éminemment social. Est-ce que les « homes » ravissants de nos vieilles cités flamandes, de Bruges, par exemple, n'embellissent pas, ne parfument pas la vie familiale ?

Les hôtels de ville d'Audenarde, de Louvain, de Bruxelles; les halles d'Ypres ; les beffrois de Bruges, de Gand, de Tournai, de Courtrai ne sont-ils pas des témoins vivants de la fierté civique qu'inspiraient à nos aïeux leurs franchises communales ?

Est-il une âme religieuse, c'est-à-dire une âme loyalement humaine jusqu'au bout, qui ne comprenne le langage de nos églises? *Vere non est hic aliud, nisi domus Dei et porta cœli,* chante la liturgie de ce jour.

Les temples offrent un double caractère et assignent, par conséquent, à votre effort artistique un double but : Dieu, notre Dieu fait homme, Notre Seigneur Jésus-Christ, le resplendissement de la gloire du Père éternel, l'expression consubstantielle de sa vie intime, le tout-puissant soutien de l'univers ; Celui qui, après avoir expié nos fautes, est allé prendre place à la droite de la céleste Majesté[1], Celui-là même daigne choisir nos temples pour sa demeure : *Hic domus Dei est.*

Et nous, pauvres mortels, pécheurs infimes, qui avons sans cesse besoin de secours et de pardon, nous sommes tous admis à y venir chanter les louanges de Dieu et y prier, avec l'assurance que tout ce que nous demanderons au nom de Notre Seigneur Jésus-Christ nous l'obtiendrons, et qu'un jour nous passerons, de ces temples faits de mains d'homme, dans la cité immortelle de la Jérusalem céleste. *Hic domus Dei est et porta cœli.*

Artistes chrétiens, élèves de l'École Saint-Luc qui, voués par état à l'architecture, avez une prédilection pour l'architecture religieuse, voilà donc votre idéal ! Oh ! je vous en supplie, préparez-nous de belles églises.

Et puisque chacune des pierres que vous façonnez doit servir à la demeure de notre Dieu et former le vestibule du ciel, avivez votre foi, affermissez votre espérance, alimentez votre charité et que votre âme passe dans votre œuvre !

Gardez l'imagination chaste, le cœur libre, afin que jamais le souffle de votre art ne ternisse la pureté virginale des modèles que vous offrirez à l'imitation des âmes chrétiennes.

Et vous, âmes pieuses, qui avez à cœur la dignité de notre culte, encouragez de vos générosités ces nobles artisans qui ont le souci d'élever leur humble métier à la hauteur de l'art, qui prient en travaillant et voudraient par le fruit de leur travail vous aider à prier.

Ne verez point déverser dans la maison de Dieu le trop-plein des magasins de piété. N'encombrez pas les murs du temple de ces caricatures qui travestissent la noble figure du Christ sur le chemin du Calvaire, de ces imitations en carton-pierre, sans mouvement ni vie, et qui devraient cependant exprimer, en un saisissant langage, le zèle et la vaillance des apôtres, la constance

1. Ad Hebr. I, 1-3.



(*) Autour de lui (saint Thomas) sont assis, dans des attitudes variées, d'un côté, saint Matthieu l'évangéliste, saint Luc et les prophètes Moïse, Isaïe et Salomon ; de l'autre, saint Jean l'évangéliste, saint Marc, saint Paul l'apôtre, Daniel et un autre prophète. — *Storia della Pittura in Italia,* dal secolo II al secolo XVI, per G.-B. CAVALCASELLE et J.-A. CROWE, Firenze, 1883. Vaseri, vol. II, p. 117.

LE TRIOMPHE DE SAINT THOMAS D'AQUIN.

SANTA MARIA NOVELLA A FLORENCE.

1. Les trois vertus théologales : la foi, l'espérance, la charité — 2. Les quatre vertus cardinales : la tempérance, la force, la justice, la prudence. — 3. Les prophètes de l'Ancien Testament, les évangélistes et les apôtres du Nouveau Testament (*). — 4. Averroès, Arius et Sabellius. — 5. Vierges symbolisant les vertus et les arts. — 6. Représentants illustres des sciences.

des martyrs, la pureté des vierges, la vertu surhumaine et la sérénité surnaturelle de tous les saints offerts au culte populaire.

Débarrassez nos autels de ces chiffons de papier poussiéreux, de ces vulgaires morceaux de fer-blanc, qu'avec un égal mépris de la nature et de l'art, on appelle fleurs artificielles. Chaque saison nous apporte la variété de ses couleurs et de ses parfums ; invitez tour à tour les chrysanthèmes, le houx rustique à baies écarlates, les jacinthes, les azalées, les lilas, les lis et les roses à bénir dans nos églises la magnificence du Seigneur. *Benedicite universa germinantia in terra Domino.*

En vérité, le lieu du culte divin est sacré et souvent nous n'y pensons pas. *Vere locus iste sanctus est et ego nesciebam.*

Pour l'honneur de Dieu, respectez la dignité de son temple; et pour l'édification des fidèles, appelez l'art au service du culte, encouragez les artistes chrétiens, n'aidez pas à étouffer leurs initiatives sous le poids de la concurrence commerciale et des produits mécaniques.

La sainte Eglise catholique, notre mère, cette grande calomniée, que des ignorants osent dire parfois hostile ou indifférente aux progrès de l'art comme à ceux de la science, appelle de tous ses vœux la coopération de l'art à son culte.

Ne l'avez-vous pas entendue, ce matin, chanter un hymne à la beauté ? Cité des cieux, disait-elle, Jérusalem, vision heureuse du séjour de la paix, des pierres vivantes où vous êtes appuyée, vous montez vers le firmament; pareille à l'épouse au jour nuptial, des millions d'anges vous font cortège.

Cœlestis urbs Jerusalem,
Beata pacis visio,
Quæ celsa de viventibus,
Saxis ad astra tolleris,
Sponsæque ritu cingeris,
Mille angelorum millibus.

Oh, que vos noces sont heureuses ! Votre époux vous inonde de sa grâce, ô reine la plus belle des reines ! le prince auquel vous êtes liée est le Christ. Oh ! quel éclat vous jetez, cité du ciel ! les pierres précieuses étincellent jusqu'au seuil de vos portes, qui, larges, s'ouvrent à tous.

O sorte nupta prospera,
Dotata Patris gloria,
Respersa sponsi gratia,
Regina formosissima,
Christo jugata Principi,
Cœli corusca civitas,
Hic margaritis emicant,
Patentque cunctis ostia.

Sans doute, la beauté que chante l'Eglise est premièrement celle des âmes. La Jérusalem qu'elle salue avec tant d'enthousiasme est de céleste origine, c'est la société des fidèles qu'orne la grâce surnaturelle conquise par la rédemption du Christ. « J'ai vu descendre du ciel, dit-elle, la cité sainte de Jérusalem, elle était parée de ses atours comme l'épouse qui cherche à plaire à son époux. *Vidi civitatem sanctam Jerusalem descendentem de cœlo a Deo, paratam sicut sponsam ornatam viro suo.*

Mais à l'ardeur de ses accents, ne sentez-vous pas que l'Église est éprise du beau sous toutes ses formes et ne vous attendez-vous pas à le voir transparaître dans la cité terrestre ?



LE TRIOMPHE DE SAINT THOMAS D'AQUIN. DÉTAIL. (Voy. note p. 134.)
SANTA MARIA NOVELLA A FLORENCE.

Parcourez donc l'histoire.

Les basiliques de Ravennes, les églises romanes de l'Allemagne et des Pays-Bas, la Sainte-Sophie de Constantinople, les cathédrales gothiques de France, d'Espagne, d'Angleterre, de Belgique ; Saint-Pierre de Rome, ne sont-ce pas, dans tous les styles, les chefs-d'œuvre de l'architecture ?

Parcourez l'Italie : Milan, Florence, Rome, Naples, Assise, Sienne, Pérouse; visitez les grands musées d'Europe; outre ceux d'Italie, ceux d'Amsterdam et de La Haye, d'Anvers, de Dresde, la National Gallery de Londres, le Prado et Séville, et supposez que, dans un moment de furie, le vandalisme laïcisateur fasse disparaître tout ce qui, dans la sculpture ou dans la peinture, y est inspiré de l'idée religieuse, chrétienne, catholique, dites-moi, que subsisterait-il du grand art ?

Mais s'il en est ainsi, Messieurs, — et qui pourrait nier qu'il en soit ainsi sans se décerner un brevet d'ignorance béotienne ? — comment faut-il juger ces misérables qui jouissent aujourd'hui de la civilisation que leur a apportée l'Église et n'ont pas même l'élémentaire loyauté de rendre à leur mère le salut du respect et de la reconnaissance ? Dès qu'ils aperçoivent l'église, ils imitent le débiteur malhonnête qui, voyant venir de loin son créancier, se dérobe à la hâte dans une ruelle obscure pour échapper à un regard qui réclame justice et esquiver le règlement des comptes.

Mais j'ai tort, Messieurs, de me laisser aller à l'indignation devant vous, fils soumis de l'Église, artisans et artistes, dont les deux inséparables ambitions sont de christianiser votre vie et d'ennoblir l'œuvre de vos mains, afin de mieux servir et davantage honorer l'Église.

Vous me rappelez le drame peint par les élèves de Giotto sur les murs de la chapelle des Espagnols, à l'église de Santa Maria Novella de Florence [1]. L'idée maîtresse en est l'empire de saint Thomas d'Aquin sur la société chrétienne. Nous sommes vers le milieu du XIVe siècle et saint Thomas est mort en 1274. Le grand docteur est assis sur un trône, au centre de la composition. Au-dessus de lui, dans le ciel, planent des

1. « Les peintures qui couvrent les surfaces intérieures de la chapelle des Espagnols ont été exécutées entre 1322 et 1355. Vasari les attribuait à Taddeo Gaddi et à Simone di Martino ; Crowe et Cavalcaselle y voient le travail d'Antonio Veneziano et d'Andrea di Firenze...

» La paroi gauche représente le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*. Celui-ci trône au centre, entouré de prophètes et de saints. A ses pieds, dans une attitude résignée, se voient les hérétiques abattus, Arius, Averroès, Sabellius. Sur une ligne inférieure, assises dans des stalles sculptées, se tiennent les *Vertus* et les *Sciences*, au nombre de quatorze.

» On rencontre ici, suivant Burckhardt, l'exemple le plus achevé d'une pratique des artistes de l'époque qui, trouvant la simple allégorie insuffisante et voulant la renforcer, incarnèrent, à l'exemple de Dante, les idées générales dans des représentants historiques. Ceux-ci sont, dans le cas présent, donnés pour compagnons aux allégories mêmes. C'est ainsi que nous trouvons sous la *Grammaire*, Donatus ; sous la *Rhétorique*, Cicéron ; sous la *Logique*, Zénon ; sous la *Musique*, Tubalcain ; sous l'*Astronomie*, Atlas ; sous la *Géométrie*, Euclide ; sous l'*Arithmétique*, Abraham » (v. pl. p. 135); « sous la *Charité*, saint Augustin ; sous la *Foi*, Denys l'Aréopagite ; sous l'*Espérance*, Jean Damascène ; sous la *Théologie pratique*, Boèce ; sous la *Théologie spéculative*, Pierre Lombard ; sous la *Loi canonique*, le pape Clément V ; sous la *Loi civile*, Justinien » (v. pl. p. 133).

Voir dans la collection du *Bulletin* des Musées royaux des arts décoratifs et industriels le catalogue de l'exposition de photographies, d'octobre 1899, p. 33-35, passim.



LE TRIOMPHE DE SAINT THOMAS D'AQUIN. DÉTAIL. (Voy. note p. 134.)
SANTA MARIA NOVELLA A FLORENCE.

anges, porteurs des symboles des trois vertus théologales, la foi, l'espérance, la charité, et de ceux des vertus morales fondamentales, la tempérance et le courage, la justice et la prudence.

La vertu prime le savoir. Que sert à l'homme de régner sur le monde, s'il a le malheur de perdre son âme ?

Saint Thomas d'Aquin a compris et réalisé dans sa vie cet enseignement capital. Les illuminations surnaturelles de la grâce et les prescriptions de la morale chrétienne trouvaient en son âme une correspondance fidèle. La sainteté auréola son génie.

Dans la fresque florentine, le maître de la pensée a à sa droite et à sa gauche, sur deux rangées, Moïse et les prophètes de l'ancienne loi, les évangélistes et Paul, l'apôtre des nations, sous la loi nouvelle.

Puis, plus bas, à la gauche du saint docteur, sept vierges symbolisent les arts en honneur dans les écoles du moyen âge, et, à sa droite, outre certains personnages qui n'ont pu, jusqu'à présent, être identifiés, des représentants illustres des sciences spéculatives et pratiques.

Sous ses pieds, Thomas tient accroupis des inventeurs d'hérésies et à la place la plus en vue, Averroes, qui tenta de placer sous le patronage d'Aristote les erreurs de la philosophie arabe, si vigoureusement combattues par la parole et par la plume du docteur angélique.

La leçon est transparente.

Ne négligez pas les sources du savoir humain. Apprenez les arts et les sciences. Mais, davantage encore, appliquez-vous à la lecture et à l'étude des Saintes Écritures et de la tradition catholique, et alors vous resterez fidèles à la foi et à la science véritable, vous tiendrez l'erreur sous vos pieds, et en vos âmes se réalisera le vœu que l'artiste a inscrit à la première page du livre de la sagesse, que saint Thomas d'Aquin tient ouvert sous ses yeux : « *Optavi et datus est mihi sensus. Invocavi et venit in me spiritus sapientiæ; præposui illam regnis et sedibus* [1]. » « J'ai appelé de mes vœux le sens de la droiture et il m'a été donné. J'ai invoqué la sagesse et son esprit est descendu dans mon âme. Je l'estime plus haut que les royaumes et les trônes. »

En deux mots, mes amis, je résume ma pensée :

Tenez-vous le plus près possible de l'école de saint Thomas d'Aquin. Comme lui, cultivez les arts, aimez la science. Mais, davantage encore, soyez jaloux de l'intégrité et de la pureté de votre foi. Au-dessus de tout, dans vos préoccupations et dans votre vie, placez le culte des vertus morales et l'amour de la foi, de l'espérance, de la charité.

Soyez des artistes.
Soyez des croyants.
Devenez des saints.

1. Sap. VII, 7.

NOS INTÉRIEURS.

OUR donner à leurs enfants le dégoût de l'ivrognerie, les Grecs, dit-on, leur montraient l'écœurant spectacle de l'ivresse. Je ne me prononcerai pas sur la valeur du remède ni sur son efficacité, mais il faut croire qu'en toute matière la vue du mal dans ses effets ne suffit pas pour en détourner, sinon la multiplicité des affreux intérieurs eût depuis longtemps fait modifier l'arrangement de nos habitations.

Il est vrai que les Grecs opposaient au spectacle de l'ilote ivre la grâce, l'harmonie, la beauté esthétique, et..... permettez-moi de ne pas dépouiller l'histoire de la parure que lui prête la poésie.

Il est de fait que le mauvais goût étalé dans la plupart des intérieurs modernes ne l'est pas dans un but de prosélytisme esthétique ; n'empêche qu'il appelle une réaction et que réellement cette réaction est venue, pas toujours heureuse, j'en conviens, mais pourtant utile ; c'est déjà quelque chose que beaucoup reconnaissent l'erreur des autres et quelques-uns leurs propres errements.

Cependant, lorsqu'il s'agit de réparer cette erreur, on avance volontiers ce prétexte d'inertie : cela coûterait trop cher de recommencer. Du moins est-ce là le fond de la pensée qui se dissimule derrière mille raisons moins sincères et moins bonnes.

Or donc, si je vous montrais tout simplement que cela ne coûte pas si cher, peut-être m'en sauriez-vous gré. Je crois même qu'à celui qui n'a pas fait une très grosse dépense pour réaliser du laid très riche, je pourrai démontrer que, sans ajouter ni remplacer rien de son mobilier, mais au contraire en enlevant de-ci et en rognant de-là, il améliorera son intérieur en confort et en art.

C'est là, bien entendu, une prétention artistique des plus modestes, un mieux relatif si l'on envisage l'idéal — un progrès énorme et le plus grand pas de fait si on regarde, d'autre part, le mal d'où l'on vient.

Contentons-nous-en pour le moment.

Ils s'en sont contentés ceux qui, lors d'une récente exposition à Amsterdam, ont illustré la théorie que j'exposai plusieurs fois dans « le Cottage » de 1903, par deux arrangements d'intérieurs juxtaposés : l'un vulgaire au sens esthétique et par sa multiplicité, l'autre corrigé dans les limites d'une stricte économie. Pour ne point affaiblir leur démonstration, les auteurs ont tenu à ne montrer, d'une part, qu'une banalité trop fréquente, mais que l'on dépasse souvent en horreur, et à ne lui opposer qu'un minimum du bon goût et du bon sens réunis.

Celui qui veut convertir un vieux pécheur repentant ne lui montrera pas tout de suite le sublime de la vie ascétique. L'élève n'y comprendrait rien ou serait découragé.

Je ne considère pas les lecteurs du *Bulletin* comme de vieux pécheurs, mais je compte bien trouver parmi eux un bon nombre de jeunes vicaires pleins de zèle pour la rénovation du *home* moderne, et à ceux-là volontiers je passe mes sermons en

*



UNE CHAMBRE DE BON GOUT. Cl. Bouwwereld.

leur avouant que les conseils des doyens expérimentés me font toujours le plus grand plaisir.

En voici un, il est de Baillie Scott, un artiste écossais qu'on n'accusera pas de manquer d'originalité :

« Nous avons tous entendu parler de l'artiste qui obtenait ses plus beaux effets en effaçant son dessin ; or, en dépit des rires qu'évoque le souvenir d'une semblable méthode, ce procédé pourrait être employé avec succès par l'architecte chargé d'élaborer le plan de nos chambres. En effet, il y a bien des choses qui mériteraient d'être effacées de la maison moderne et nombre de prétendus ornements qu'il serait bon d'éliminer. »

Et tout d'abord éliminons tous ces chiffons dont le tapissier a masqué la fenêtre, comme si la fenêtre n'était là que par une bévue de l'architecte oublieux du gaz et de l'électricité, inventés... pour remplacer le soleil ! Les nuages de notre pays suffisent généralement à remplir l'office de rideaux ; qu'il y en ait cependant, mais qu'ils soient écartés jusqu'à ce qu'un été très ardent ou les froides soirées d'hiver justifient qu'on les tire bien clos.

Ces rideaux pendant droit ne seront plus, il est vrai, de bonnes poches à poussière ; par contre, ils n'empêcheront pas d'ouvrir la fenêtre, car les fenêtres peuvent aussi laisser pénétrer l'air. C'est là une banalité qu'il n'est pas inutile de dire, quoiqu'il soit humiliant de la devoir répéter. Et puisque nous en sommes à ces vérités élémentaires, il en est une encore dont l'ignorance m'étonne chez tant de gens qui se piquent d'hygiène : Pourquoi le bas de la fenêtre est-il seul à pouvoir s'ouvrir ? Mieux ne vaudrait-il pas entre-bâiller souvent le panneau au-dessus des battants ? Ce n'est pas là un ventilateur très onéreux à établir.

Mais il y avait les rideaux ! Les voilà enlevés les affreux triangles qu'aucune ligne ne soutenait, les lambrequins découpés en festons inharmoniques et la corniche dorée.

Pendant que nous y sommes, enlevons aussi ces mystères à grands ramages qui font mal aux yeux. Et ces stores avec leurs volants lourds,sont ils bien aussi nécessaires que la routine le fait croire ?

La mode, Madame, vous a fait renoncer à d'encombrants dessous, appliquez donc à vos fenêtres ce que vous trouvez que la mode n'a pas mal fait de simplifier pour vous. Supprimez ? non, soyons conciliants, diminuez, diminuez encore, encore un peu. C'est cela... je reviendrai.

— Mais c'est que de l'extérieur on verra tout ce qui se passe chez moi !

— En effet, vous habitez la ville, je n'y pensais pas; déjà plus de lumière me donnait une illusion d'air pur. Il y a les voisins.

Tenez-vous beaucoup à voir ce qui se passe à la rue ou en face ? Non ? alors c'est tout trouvé : il y a le vitrail d'appartement très clair, très sobre, faiblement coloré. Il y a aussi, moins onéreux, des tissus légers, diaphanes, que les doigts de fées rehaussent d'un point de broderie, d'une application, d'un bout de soie incrustée. Avec quelques à-jours, cela n'est pas mal du tout. C'est l'occasion, Mesdemoiselles, de montrer votre goût inventif. (Car il ne faut pas, n'est-ce pas, que toutes les chères amies aient les fenêtres semblablement décorées.) Ce voile ne doit pas nécessairement couvrir toutes les vitres et la broderie ou la bruine ne doit pas remplir tout le voile.

Nous pouvons maintenant tourner le dos à la fenêtre ; il fait beaucoup plus clair qu'hier à pareille heure.

— Dommage, car on voit les misères ! une impression de vide, ne trouvez-vous pas ?

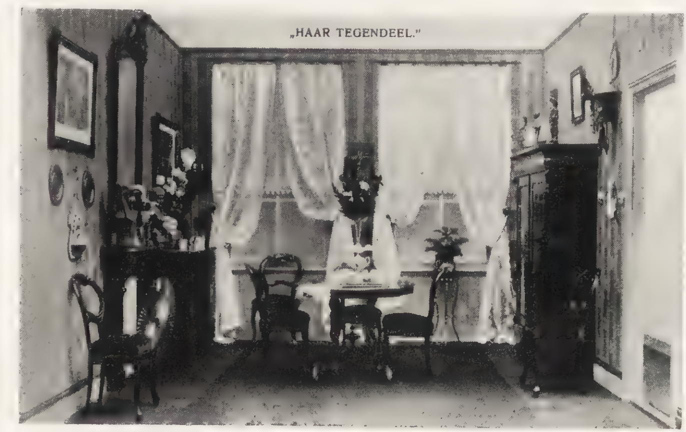
— Je vois surtout que le papier multicolore fuit derrière les cadres, que les meubles chavirent et que leurs ornements paraissent bien grossiers.

Cette corniche, par exemple, avec son fronton sculpté à jour, si nous l'enlevions de cette armoire ? ça tient mieux.

Une armoire n'est pas un temple grec après tout, et il n'est pas de très bon goût de mettre toute cette architecture dans une chambre à coucher.

Vos chaises de velours et d'acajou ? on voit maintenant qu'elles ont servi longtemps. Pas tant, on a souvent dû réparer les dossiers courbés, le velours aussi a souffert ; ce qu'elles ont coûté d'entretien ! Et cependant elles ont été payées très cher, il y a quelques années. Cela ne suffit pas pour qu'elles soient bonnes, mieux eût valu les choisir plus simples, mais plus confortables et mieux dessinées. Il ne faut pas confondre leur technique avec celle du bois courbé, qui est une méthode étrangère, contre laquelle je n'ai, d'ailleurs, aucun parti pris et que j'approuve même dans ses applications logiques ; il ne faut pas confondre les formes du meuble viennois avec les formes dites de style français ou même esthétiques, imposées aux meubles qui fatiguent, comme les chaises, en dépit de toute technique rationelle.

Mais il n'y a pas que la fenêtre et les meubles, il y a les cadres et les bibelots et la manière de disposer ceux-ci; il y en a, hélas !



Cl. Bouwwereld. LE CONTRAIRE DE LA PRÉCÉDENTE.



UNE SALLE A MANGER [1]. Arch. J. Viérin.

beaucoup à supprimer ; il y a les murs, les plafonds ; il y a là tout un ensemble de principes et de proportions à observer.



Si nous en reparlions un autre jour ? N'empêche qu'en attendant, vous admiriez, à côté de la démonstration simpliste d'Amsterdam, un intérieur complet, c'est-à-dire né d'une même pensée. C'est ainsi que se trouvent les solutions artistiques ; celle-ci est signée Viérin. Tout commentaire serait superflu.

DE WOUTERS DE BOUCHOUT.

1. Voyez *Bulletin des Métiers d'art*, 7e année, p. 81.



ANCIENNES ICONES.

U commencement de l'ère chrétienne, au début aussi bien qu'à la fin du moyen âge, l'Église considérait l'art plastique comme un moyen d'instruire le peuple. La représentation des symboles chrétiens n'avait d'autre but que l'éducation des humbles et des illettrés.

Certains archéologues ont, pour cette raison, appelé les cathédrales du moyen âge des bibles populaires, en songeant sans doute à la *Biblia pauperum*, composée d'images par la vue desquelles le peuple s'instruisait des vérités de la foi. Les artistes chrétiens, soutenus par les iconographes et par les théologiens, répandaient au moyen de l'art plastique les hautes vérités de la religion, de l'Écriture Sainte, de la mystique et de la symbolique.

De plus, tout ce qui pouvait contribuer au développement intellectuel du peuple : l'ordre de la nature, le zodiaque, les légendes des saints et les traditions publiques, était représenté aux portails des églises, sur les murs des chœurs, sur les vitraux et les tapisseries.

A la fin du XVIe siècle, l'art chrétien cessa d'être l'instituteur du peuple et son but principal se modifia complètement.

A partir de la Renaissance, qui commençait à triompher vers l'an 1550, ainsi qu'aux jours du protestantisme, le contemporain et, à beaucoup d'égards, l'émule de la Renaissance, on ne se préoccupa plus guère de la valeur ou de la signification des œuvres du moyen âge. D'autres tendances étaient nées dans l'esprit du peuple et des artistes et faisaient considérer l'art médiéval avec dédain.

Sans être trop sévère, on peut dire que, dès la fin du XVIe siècle, l'art chrétien n'était plus compris, qu'il était même méprisé.

Au XVIIe siècle, les classiques considéraient la plupart des représentations plastiques du moyen âge comme des compositions sans valeur ; d'autres n'y voyaient goutte.

A cette malheureuse époque, le vrai symbolisme chrétien disparut pour faire place aux héros christianisés de l'Olympe et de l'Acropole d'Athènes.

On est écœuré à la vue de la mythologie maladive dont l'art d'alors est pénétré et on peut difficilement lire une page d'un auteur chrétien du XVIIe siècle, sans éprouver de dégoût ou d'ennui auprès de tant de dieux, de déesses et de psychés.

L'Église catholique n'adopta que lentement cet état d'esprit au milieu duquel elle vivait. Mais, en le faisant, elle rompit avec l'esprit qui avait animé les œuvres d'art de son passé.

Au XVIIe et au XVIIIe siècle, de grands savants, même des moines érudits, font preuve d'une ignorance honteuse en décrivant les anciennes cathédrales à l'ombre desquelles ils vivent. On connaît l'exemple de Dupuis qui, au XVIIIe siècle, trouvait dans les signes du zodiaque représentés sur la façade de Notre Dame de Paris une preuve à l'appui de sa doctrine, qui faisait



STATUE DE NOTRE-DAME DE HAL
DÉGAGÉE DE SON COSTUME.

dériver toutes les religions du culte du soleil et voulait les y faire remonter.

Aux Pays-Bas, les savants parlaient des statues du moyen âge comme si elles provenaient de pagodes indiennes.

Notez bien que nous visons ici nos *lettrés* de la Renaissance. Quand on lit, par exemple, dans Mobachius ou Haenewinkel, pour n'en citer que deux, la description de la cathédrale de Bois-le-Duc, on croit réellement que les statues de cette église proviennent du temple de Diane à Éphèse. Un chanoine de Bois-le-Duc lui-même écrivait (manuscrit n° 8472, Bibliothèque de Bourgogne, Bruxelles) que les remarquables sculptures symboliques du chœur de sa cathédrale sont composées de figures humaines absolument ridicules *(undique ridiculæ sunt hominum formæ)*.

Les sculptures du moyen âge, hiéroglyphes pour les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, sont, pour autant que l'âge, l'iconoclasme et la Renaissance les ont épargnées, mieux connues de nos jours et mieux appréciées.

Cependant, découvrir la signification de ces antiques statues est devenu bien difficile à cause des dommages qu'elles ont subis pendant la Renaissance. Certaines ont été complètement remaniées, et on peut prouver que la Renaissance faisait disparaître les statues gothiques des siècles précédents et qu'elle faisait recouvrir de chaux les peintures murales.

De plus, pendant cette époque, on revêtait d'amples manteaux les statues qui avaient été épargnées, pour les rendre conformes aux exigences du style nouveau.

Ne pouvant détruire les statues miraculeuses de Marie, on se contenta de les habiller. Le peuple croyant n'aurait pas toléré leur destruction, mais il adopta leur accoutrement et leur transformation.

La profonde différence entre le moyen âge et la Renaissance consiste surtout en ce

que cette dernière s'est fait remarquer par la sensualité dans les formes plastiques, tandis qu'au moyen âge aucune statue ne fait songer à la volupté, mais seulement à l'idée chrétienne qui l'anime.

Déjà au XVe siècle, la liberté et l'imagination personnelles ont exercé une influence sur les représentations courantes de l'art religieux ; dans la deuxième moitié du XVIe siècle, le plus complet réalisme succède au symbolisme ; petit à petit, l'amour de la chair et de la vie l'emporte sur la discipline chrétienne du moyen âge. L'art religieux de la Renaissance cherche, avant tout, à plaire ; l'art médiéval voulait, avant tout, instruire.

Quand le chanoine Kivits, cité plus haut, décrit les autels, dans son manuscrit de la Bibliothèque de Bourgogne, il dit qu'ils étaient *assez jolis pour flatter les yeux*. Il ne dit pas qu'ils répondent aux prescriptions liturgiques, symboliques ou iconographiques : la chose capitale, c'est qu'ils flattent les yeux !

Quiconque connaît de près les autels de la Renaissance, sait que la table est oubliée et qu'on appelle autel ce qui constitue proprement le retable ; s'il sait, de plus, ce que les statues de déesses et de psychés christianisées ont de flatteur et de charnel, il peut se faire une idée du fol esprit du siècle qui créait de telles œuvres.

Cet art a pu mériter la palme dans le domaine de l'anatomie, de la perspective, du coloris et des formes plastiques ; le lis de la pureté n'est pas son emblème.

❧ ❧

Après ces quelques principes, passons aux conclusions qui se font jour d'elles-mêmes.



Phot. Mlle M. Baus. N.-D. DE THUYNE, A YPRES.

Prenons comme exemple un des deux crucifix de l'église Saint-Pierre de Louvain. Ce sont de remarquables figures médiévales du Christ, dont les membres délicats et martyrisés excitaient une profonde piété envers le Sauveur. Une représentation si chrétienne ne pouvait flatter les yeux : A l'époque baroque, on enveloppa le Christ dans un manteau pourpre qui lui recouvrait tout le corps ! Nous avons vu ce manteau de dérision à Notre-Dame des Fièvres, une Piéta gothique dont le manteau ne cachait pas seulement le corps entier de la Mère des

Douleurs, mais aussi celui de son divin Fils, placé sur ses genoux. La figure éplorée de Marie et la face pâle du Seigneur étaient seuls visibles par les ouvertures découpées dans ce manteau.

En 1907, on a changé cet horrible état de choses et on a déshabillé la statue.

Notre-Dame de la Consolation, enfermée il y a peu de temps encore dans un panier en forme d'entonnoir, a été restaurée également. Comme on a pu le voir dans le *Bulletin des Métiers d'art* [1], les vandales avaient coupé la tête de l'ancienne statue et l'avaient remplacée par une tête plus païenne. En habillant et en déshabillant cette statue, on pouvait dévisser la tête, chose commode pour les costumiers !

Autrefois le *Bulletin des Métiers d'art* [2] a parlé en détail de l'histoire de Notre-Dame de Cortenberg. Cette statue avait été fortement endommagée. On avait fixé la tête et les épaules sur un panier habillé. Le tronc avait été jeté au grenier, où il fut découvert, il y a quelques années, par le sculpteur Van Uytvanck. On a pu ainsi rétablir la statue dans son état primitif.

La belle statue de Notre-Dame de Hal, datant du XIII[e] siècle, est une représentation expressive de l'amour maternel. Elle représente Marie, alaitant son divin Enfant. Cette statue a été enveloppée d'un entonnoir en zinc, recouvert d'un large manteau, ce qui l'a complètement abîmée ; on ne distingue plus, actuellement, que la figure de la Vierge, l'enfant Jésus est complètement caché. Ce déguisement a subsisté jusqu'à nos jours. Il est évident que personne, à Hal, n'approuve le dommage causé à la statue miraculeuse, et il ne faudrait pas tenir compte, pour sa restauration, de l'opposition qu'on rencontrerait chez les marchands, parce que les articles de piété portent l'image de la Vierge habillée. Il faut raisonner sainement [3]. Quand il a plu à Marie d'élever une de ses images au-dessus des autres et de provoquer des faits miraculeux autour de cette image, il ne sied pas au chrétien de soustraire cet objet de culte et de dévotion aux yeux des fidèles.

Actuellement, on tend en Belgique à la restauration des statues ayant une certaine valeur artistique.

Le *Bulletin des Métiers d'art* encouragea maintes fois cette tendance en donnant à ses lecteurs des photographies de statues intéressantes au point de vue de l'art ou de la religion.

En Hollande, on est moins convaincu au sujet de l'habillement des statues. Il y a cependant des exceptions à citer.

Par l'intermédiaire du célèbre D[r] P.-J.-H. Cuypers, sous Mgr l'évêque von Ketteler, on déshabilla et restaura dans la cathédrale de Mayence une ancienne et remarquable statue.

Le même architecte, de concert avec M. le doyen Rutten, fit enlever à Maestricht, à Saint-Servais, le manteau d'une statue appelée : « O. L. V. in die Nood »

1. Voyez le *Bulletin des Métiers d'art*, 7[e] année, p. 366.
2. *Id.*, 2[e] année, p. 13.
3. N. d. l. R. On avait craint jusqu'ici de blesser l'opinion populaire, qui représente depuis deux siècles Notre-Dame de Hal habillée d'un manteau et assise sur des boulets. On a tâché d'extirper cette erreur en répandant de petites images de la Vierge sans son manteau. Une autre difficulté est de présenter la statue, débarrassée de son manteau, sur l'autel actuel. On pourrait la résoudre en renouvelant cet autel, ce dont il est question.

ou « de Nood Gods ». La statue représente une superbe Piéta gothique.

Après que le D[r] Cuypers eut convaincu M. le doyen de la façon déplorable dont on avait traité la statue à l'époque baroque, si déplorable que les parties saillantes avaient été sciées pour faciliter le déguisement, il fut résolu de procéder à une restauration complète et l'on fit enfermer dans la sacristie les manteaux blanc, rose, violet et noir. La chapelle et l'autel de la Piéta furent restaurés aussi et, depuis lors, le nombre des pèlerins a doublé et la dévotion s'est beaucoup accrue.

A la même époque, on voyait dans la même église une autre singularité. La superbe statue de saint Servais était accoutrée d'une immense chape ; elle portait une mitre sur la tête et une crosse rococo dans la main. Tout cela a disparu maintenant.

M. Cuypers a également droit à tous les éloges pour la restauration et le dégagement de la statue miraculeuse de Notre-Dame au Sable *(O.-L.-V. in 't Zand)* à Ruremonde; cette restauration a été faite il y a près d'un demi-siècle. Mgr Paredis, évêque de Ruremonde, et le recteur Hoctin eurent la satisfaction de voir accroître la dévotion chez les habitants de la ville et chez tous les pèlerins qui visitaient le sanctuaire de Marie.

Il y a une trentaine d'années, à Elshout, et récemment à Zegge et à Uden, on a déshabillé les statues miraculeuses et on les a rétablies dans leur ancienne splendeur.

Arrêtons-nous un moment à l'histoire de ce dernier lieu de pèlerinage. Il nous fournit un exemple concret, que nous avons étudié dans tout son développement et auquel nous avons contribué; cette histoire



Photo M[lle] M. Baus. STATUE DE N.-D. DE DADIZEELE.

jette aussi une lumière spéciale sur le principe défendu par nous que, dans les Pays-Bas, les statues de Vierge et autres n'étaient pas habillées avant la Renaissance.

La vieille localité d'Uden, tant fréquentée autrefois, est un joli lieu de pèlerinage situé au fond du Brabant hollandais; on y a bâti depuis quelques années un couvent, au-dessus duquel s'élève une belle église gothique du XIII[e] siècle.

Du côté sud-ouest, une petite, mais charmante chapelle fait saillie sur la nef latérale. Elle renferme la gloire des environs de la commune d'Uden et du couvent en particulier : la statue miraculeuse de Marie.

L'image de Notre-Dame du Tilleul, qui était restée un centre de dévotion pour les habitants de ces pays demeurés catholiques pendant l'invasion du protestantisme, est une œuvre d'art sculptée et richement polychromée, datant de la seconde moitié du XIVe siècle.



STATUE DE N.-D. D'UDEN.

Cette statuette a été dégagée de ses manteaux et restaurée il y a environ deux ans.

L'érection du couvent et la restauration de la statue sont des événements de ces derniers temps.

Les particularités plus anciennes arrivées à Uden sont presque insignifiantes au point de vue de l'histoire du sanctuaire. En voici un court aperçu : Uden avait autrefois trois chapelles, comme on le voit distinctement sur la photographie ci-jointe.

La partie la plus ancienne, c'est le chœur, autrefois la chapelle, dont la tourelle est visible au-dessus du pignon. Ce chœur date de la seconde moitié du XIV[e] siècle. Au XV[e] siècle, on y annexa la deuxième chapelle pour servir de nef à l'église. Une troisième chapelle fut construite au commencement du XVIII[e] siècle. C'est un bâtiment octogonal couronné d'une coupole. Cette chapelle fut desservie par des recteurs jusqu'en la deuxième moitié du XVIII[e] siècle. Les Pères Croisiers, exilés de Bois-le-Duc en 1629, succédèrent aux recteurs et entrèrent en possession de la chapelle en 1674, avec l'approbation de l'électeur Jean-Guillaume. A peine le couvent était-il bâti (1698) et la coupole achevée, que l'on commença à s'intéresser d'une façon particulière à la statue miraculeuse de la Vierge. Nous sommes au commencement du XVIII[e] siècle, en pleine époque rococo. La statue médiévale fut habillée conformément à l'esprit régnant.

Jusqu'en 1697, la statue se trouvait dans



LE SANCTUAIRE D'UDEN.

le tilleul sans le moindre manteau, ainsi qu'on peut le voir sur la reproduction d'une gravure de cette année. En additionnant les lettres du chronogramme : LUX VITÆ eXORTA AVE SANCTA UDENSIUM PATRONA. A° 1697.

En 1711, les choses changèrent de face. Il existe un tableau de cette année, où figure un des premiers prieurs, Martin van den Bichelaer, qui dirigea Uden de 1711 à 1712. A côté de son fauteuil se trouve pour la première fois la statue habillée. Sous l'image, on lit cette inscription significative : *Statuæ miraculosæ B M V.* VERA *effigies* : *vraie* image de la statue miraculeuse de Marie. Le mot *vera* attire l'attention parce que le moine le montre de l'index ; mais un de ses successeurs a fait effacer la main qui désigne l'inscription, fausse d'ailleurs, et l'a fait remplacer par une main au geste ordinaire.

Les deux documents, le tableau et la gravure, prouvent donc que la statue a reçu ses manteaux au commencement du XVIIIe siècle — en 1711 ou 1712.

Une autre statue remarquable du XIVe siècle est celle d'Oostrum-Venray, qui fut déshabillée, sans autre forme de procès, il y a déjà vingt-quatre ans.

Citons également une autre statuette du Brabant qui mérite une mention spéciale.



NOTRE-DAME D'UDEN,
AVANT LA RESTAURATION.

Au fond de l'ancien quartier de Peelland, sous la dépendance et à proximité du village d'Asten, se trouve la simple, mais proprette église d'Ommel.

Cette église a été érigée en 1839-1840 — années absolument stériles au point de vue de l'art — en remplacement de l'ancienne chapelle.

Il y a cependant, dans cette église insignifiante, un précieux autel de la Vierge, dans lequel se trouve une jolie statuette miraculeuse. Là existait autrefois une très célèbre statue de Marie, dans la chapelle bâtie par Jean Van der Lanen, un marchand, ainsi que l'ont écrit Gramaye, lib. cit., p. 83 ; Wichmans en Brab. Mar. lib. 2, cap. 27 ; item, Henri Van den Weyden, « *Sine e Pascino in Historiæ miraculosæ imaginis B. Mariæ in Omel* ».

Cette phrase, peu intéressante, est due à Jacques Van Oudenhoven et, après lui, Coppens et Schutjes nous donnent si peu de détails sur l'histoire de la statue, que c'est l'archéologie seule qui peut nous renseigner. Malheureusement, ici encore, l'histoire manque à ses engagements envers l'archéologie, sa sœur.

Après un examen provisoire, que M. le curé Coolen nous permit très volontiers, nous trouvions une très remarquable statue de Vierge, du XIIe siècle, dont la polychromie était presque intacte. Les draperies dorées, bordées d'une fine peinture gothique, avaient été préservées cependant de la poussière et de la fumée des cierges, grâce au manteau d'une époque de folie.

La statue de Notre-Dame d'Ommel n'a que 21 centimètres de hauteur. Elle a été découpée dans un morceau assez mince d'ivoire ; au XVe siècle, on lui appliqua un dossier et on la plaça sur un piédestal.

Pendant ce siècle également, la statue fut repeinte et ses draperies furent ornées de fleurs de lis du plus pur gothique. Celles-ci sont dorées, de cet or rutilant que nous retrouvons sur les lettres des anciens manuscrits.

Ces ornements dorés ont perdu quelque chose de leur éclat, mais un artiste capable pourra, sans doute, rétablir la statuette dans son état primitif.

La figure de la Vierge est des plus remarquables, elle a l'expression la plus belle de toutes les statues du Brabant. Cette figure a été inspirée probablement de la célèbre *S. Lucasbedere,* du commencement du moyen



LE SANCTUAIRE ET LA VIERGE D'UDEN. D'après une ancienne gravure. A° 1697.

âge ; en d'autres mots, l'artiste à qui nous devons Notre-Dame d'Ommel devait connaître le portrait de Marie fait par saint Luc, et il a travaillé d'après ce tableau.

Contrairement aux figures plus touchantes, plus populaires et plus joufflues des statues de Vierge de Zegge, Bois-le-Duc, Oirschot, Uden, Meerveldkoven et autres, celle de Notre-Dame d'Ommel est plus ovale et plus sémitique ; ici la distinction est la note dominante.

La figure de la Mère seule était restée intacte ; la figure originale de l'Enfant Jésus n'existe plus depuis longtemps ; car, à l'époque baroque, l'image d'Ommel a été endommagée et falsifiée.

Comme nous l'avons fait remarquer plus haut, la statuette miraculeuse d'Ommel avait été découpée dans un morceau relativement mince. L'Enfant Jésus est sculpté dans le même morceau et ne ressort que très peu au côté droit de Marie. Quand on se mit à habiller la statue, l'Enfant disparut complètement sous le manteau largement tendu qui ne laissait dépasser que la tête de la Vierge.

Le vandalisme classique dut se montrer ingénieux ! Il lui suffisait de changer la figure de l'Enfant Jésus de façon qu'elle pût être vue à travers une ouverture du manteau : on coupa la figure originale de l'Enfant Jésus et on la remplaça par une figure joufflue du XVIII[e] siècle. Cette tête collée et enflée avait plus de relief que l'ancienne du XII[e] siècle ; il y



N.-D. DE VENRAY.

avait moyen de la rendre visible. Il va de soi qu'une exhibition de ce genre devait prendre fin lorsque quelques connaisseurs eurent remarqué que sous le manteau se cachait une statuette plus précieuse encore que jolie.

Quand celle-ci, remise à neuf et rétablie dans son état primitif, délivrée à jamais de ses manteaux, sortira des ateliers du Dr P.-J.-H. Cuypers et retournera à Ruremonde, ce sera une satisfaction, pour tout amateur d'art, de revoir l'antique et ravissante image : l'ancienne dévotion du moyen âge refleurira parmi le peuple et attirera de plus en plus les pèlerins hollandais. Elle fera la gloire du Rév. M. le curé Koolen, à Ommel, qui, imitant tant de bons exemples en Hollande et en Belgique, fit restaurer la statue merveilleuse.

Il est à remarquer aussi que la restauration de cette statue a lieu à Ruremonde, où le Dr Cuypers, quarante ans plus tôt, délivra de ses manteaux Notre-Dame au Sable et lui rendit sa gloire première.

(A suivre.) Dr X. SMITS.

DU POURPRE EN HÉRALDIQUE.



EN ces temps modernes, essentiellement positifs, où le pratique et le terre-à-terre paraissent devoir surtout être les maîtres, l'antique science de l' « héraudrie » semble destinée de plus en plus à se perdre dans l'oubli, et n'était quelque pieux savant qui cherchât à maintenir son passé glorieux, son nom même demeurerait ignoré pour beaucoup.

Pour nous, ami et amant passionné des vieux souvenirs, qu'il nous est doux et cher de les évoquer! Quel saint respect s'empare de nous en parcourant ces parchemins poudreux, ces manuscrits que les temps ont jaunis, dont les hérauts et les enlumineurs ont vécu, où leurs pensées se sont inspirées des choses merveilleuses qu'ils nous ont laissées! Aussi, était-ce avec un réel intérêt que nous lisions récemment une plaquette



DEVISE DE PHILIPPE, TROISIÈME DE CE NOM, ROY DESPAIGNE.

datant de quelques années, sur la question toujours curieuse et captivante du « pourpre » en héraldique [2].

1. D'après un manuscrit du XVIIe siècle, en notre possession, provenant de la bibliothèque d'André-François Jaerens, écuyer, roi d'armes.

2. Jean VAN MALDERGHEM, *du Pourpre en héraldique*.

Peut-être les quelques notes qui suivront pourront-elles fournir des éléments nouveaux à la thèse si judicieuse de M. van Malderghem.

Pourpre, en latin se dit : *purpureus ; purper*, en allemand ; *parpure, purple*, en anglais.

Dans son manuscrit, *le Blason des couleurs*, composé à Mons, entre 1435 et 1458, à l'époque où il était maréchal d'armes du Hainaut, Sicille, qui s'intitule pompeusement « hérault d'Alphonse V, roi d'Aragon » [1], déclare en son chapitre : « Cy commence le blason des couleurs et leurs proprietez :

« De la septième couleur qui est
pourpre
et de son blason.

» De toutes ces six choses et couleurs, on » en faict une quant on les mesle ensemble » autant de l'ung comme de l'autre, et c'est » la septième qui en armoirie, de son propre » nom, se dit pourpre. Laquelle aulcun tient » en armoirie pour couleur, et aucun non. » Et aulcuns disent que c'est la plus basse, » pour ce qu'elle est faicte des aultres cou- » leurs. Car elle n'a de vertu fors ce que les » aultres luy en donnent. Et aulcuns la » tiennent pour la plus noble et haulte, pour » ce qu'elle tient de toutes les couleurs. Et » ceste couleur se vestoyent les empereurs » et les roys quand ilz tenoyent estat impé- » rial ou royal, pour la plus noble couleur » qui fus, pour ce qu'elle comprend toutes » les aultres comme dit est. Et encore le » doibvent-ilz faire ainsi. Et le premier qui » oncques s'en vestit fust le tiers roy Ro- » main, qui eut nom Tullius Hostilius, lequel » regna trente ans, et renouvela les batailles » qui du temps de Numa Pompilius estoient » appaisez. Ceste couleur est semblable à » tant de fines pierres, que c'est sans nom- » bre. Et le peult on dire en vertus, habun- » dance de biens. Au temps passé nul ne le » vestoit, sinon empereurs ou roys, et en » couvroient par grande dignité les aultels » et tabernacles.

» Pline dit, ce me semble, à ce propos, au » livre trente cinquiesme, chapitre sixiesme, » de son Hystoire naturelle, que le pourpre, » pour la magnitude de son pris et valeur est » devant toutes aultres couleurs à préférer. » La forte femme s'est voulu parer de pour- » pre, comme il est dict au Livre des Pro- » verbes, au trente et uniesme chapitre qui » n'est sans quelque grande signification et » mystere. Il est aussi escript au treiziesme » chapitre des Cantiques Salomon, que celuy » saige Salomon, grand roy de Hierusalem, » pacifique, fit faire une litière des boys de » la forest du mont de Liban, de laquelle les » coulonnes estoyent d'argent, le reclina- » toire, d'or, et l'eschelle pour monter de- » dans, estoit de pourpre, c'est assavoir » paincte ou couverte de soye de celle cou- » leur. ascendum purpureus, dit l'Escrip- » ture. Il la fit ainsi belle et l'acoustra de » moyenne charité pour l'amour des filles » de Hiérusalem. Cela dénote assez vive- » ment que la couleur de pourpre n'estoit au » temps, passé et assopy sans grand hon- » neur ; envers les Roys, déduit et triumphe » envers l'Eglise, sens mystique et belle » signification ; laquelle je ne veulx pour le

1. SICILLE, hérault d'Alphonse V, roi d'Aragon, *le Blason des couleurs en armes, livrées et devises.*

» présent alléguer, ne dire. Comme jà avons » dit, ceste couleur est pour Roys, Empe- » reurs et grans seigneurs. Et spéciallement » le Filz de Dieu, qui est le Roy de Roys et » Seigneur des Seigneurs, en voulut estre » revestu. Car nous lisons en sa vie, que la » glorieuse Vierge sa mère, luy fist ung ves- » ment de couleur de pourpre, qui estoit in- » consutille, c'est assavoir sans couture, » pour montrer qu'elle l'avait conçu sans » péché de virginale corruption. Et cressoit » ledit vestement comme le doulx enfant » croissait ; qui est beau miracle. J'ay veu » l'abillement à Argenteuil, près de Paris » environ trois lieues. Le Roy des Roys » doncques a bien voulu ennoblir le pour- » pre, pour monstrer qu'il estoit le grand » Roy du ciel et de la terre. Les poètes » descripvent la manière comment fut » trouvé la couleur de pourpre, dont je ne » veulx en ce livre parler, à cause que ce » sont fictions et choses vaines. Velà ce que » j'ay peu trouver des couleurs en général » et particulier, pour le présent. »

Plus loin, traitant encore de cette couleur et s'abandonnant à des considérations poétiques sur son art, il nous apprend qu'elle signifie « grâce de Dieu et du monde », qu'elle représente « plusieurs fines pierres », et dans les « sept aages de l'homme, veut dire vieillesse, jusques à septante ans ».

Le paragraphe : « Comment les Grecz blasonnent leurs couleurs selon leurs métaulx et en leur langaige » nous informe que ce peuple appelait du nom de « diaguero » l'argent vif ou le pourpre, et plus anciennement « ocscy ».

Pourpre signifie encore : « Mercurius », dans le monde des planètes; « attrempance » (modération), parmi les vertus cardinales ; « samedi » en les jours de la semaine ; « novembre » en l'année.

« Ceulx de Troye nommèrent pourpre : « pesety ».

Au point de vue du « Blason moral sur les couleurs ». « La couleur de pourpre nous démontre que nous debvons porter honneur à nos pères spirituelz, roys, princes, gouverneurs, et à gens de justice. »

« Il se doibt porter par les roys et eves- » ques, et non aultres. »

Enfin, empruntons ce dernier passage, charmant par sa naïveté, et précieux par sa documentation ; il fait partie du chapitre :

« Des couleurs en espécial et de leur » blason » :

» De la couleur de pourpre.

» Couleur de pourpre est ainsi appellée » pour sa purté et pour sa lumiere ; car elle » croist naturellement es pays du monde » que le soleil enlumine plus proprement. » Ceste couleur est aguisée par gouttes de » de sang qui yssent de l'escaille d'une ma- » niere de moelles qui sont en la mer. Pa- » reillement pourpre se faict, comme nous » l'avons dict au premier traité, par art, par » l'assemblement de toutes les couleurs les » unes avec les aultres. Ceste couleur pour » blasonner se prent pour les fleurs appellées » menues pensées. Aussi signifie juridiction » et seigneuries sur plusieurs. Parquoi les » Roys anciennement la portaient, et les » juges, quant ilz estoient en siège. Aux » sept sacrements est comparée à l'ordre de » prebstrise. Car les prestres du temps passé

» s'en vestoient, et encores font aulcuns » évesques. Quant à l'art de taincture, l'es- » carlate est la plus noble couleur qui soit, » et se fait en rouge, en pourpre et en » violet.

» En pierreries se prent pour l'amestice. » Ceste couleur est entre le rouge et le » noir, et trait plus au rouge que au noir. » Et qui veult bien taindre en pourpre, fault » qu'il y ait de l'inde (indigo) ou azur. De » ceste cy ne blasonnerons poinct en livrée, » car on n'en porte gueres, sinon qu'elle » signifie habondance des biens de fortune, » grâce de tout le monde et aultres. »

De ces pages, empreintes souvent d'imagination fertile plutôt que de science exacte, que pouvons-nous retenir, sinon ce fait qui, du moins, en ressort d'une manière formelle, c'est-à-dire que le pourpre existait parfaitement en héraldique au XV[e] siècle.

Corneille Gaillard, roi et héraut d'armes de l'empereur Charles-Quint, va nous édifier à son tour [1] :

« Pourpre en armes, signifie attempé- » rance ; en vertus, largesse, habondance et » richesse ; des sept planettes, Jupiter ; des » pierres, le balay ; des jours de la semaine, » le jeudy ; des métaulx, l'étain ; aussy » signifie les nues. »

Remarquons, en passant, que ces anciens auteurs nous avertissent qu'il ne faut pas confondre le pourpre avec les couleurs grises ou violettes, sur lesquelles ils nous donnent d'amples détails.

Mais voici que des auteurs se mettent à douter, malgré ces affirmations si catégoriques.

En effet, Claude Fauchet (dans son livre composé en 1598) nous dit après avoir désigné les métaux et émaux [2] : « Autres » adioustent pourpre, à cause de la noblesse » de sa couleur, car jadis c'estoit la vesture » des Empereurs et magistrats romains. » Toutefois, mon livre susdit (il veut parler » d'un livre qu'il avait écrit antérieurement) » des armoiries déclare, pourpre que l'on » dit riche couleur, n'est mie couleur. Car » prenez de toutes (il entend gueules, azur, » sinople et sable) autât de l'une que de » l'autre, et meslez ensemble, ce sera pour- » pre. »

Il existe un manuscrit provenant de la bibliothèque du roi d'armes André-François Jaerens, entièrement armorié, fait de plusieurs mains, se rapportant particulièrement aux chevaliers de la Toison d'Or, d'une finesse de détails remarquable ; il date de 1650 environ. Or, dans les armes d'Espagne, le lion du royaume de Léon est soigneusement marqué de diagonales de gauche à droite, et ce depuis le « tres excellent Prince don Fernande, prince de Castille, roy de Secille », jusqu'à « Treshaut et tresexcellent et trespuissant prince Phle 4, par la grâce de Dieu Roy de Castille, de leon et d'aragon, etc. ». Le cimier de Philippe I[er], prince de Castille et de Léon, jusqu'au dit Philippe 4, se décrit comme suit : au lion de face, de pourpre, couronné, issant d'une tour, portant dans sa dextre une épée,

1. Corneille GAILLARD, roi et héraut d'armes de l'empereur Charles-Quint (1520-1570), *le Blason des armes, suivi de l'Armorial des villes, châtellenies, cours féodales, seigneuries et familles de l'ancien comté de Flandre.*

2. Claude FAUCHET, conseiller du roi et premier président en la cour des monnaies, *Origine des chevaliers, armoiries et héraux.*

dans sa senestre, un globe. Outre les membres de familles appartenant à la maison d'Espagne, de ce chef, écartelant de Léon et portant ainsi le lion de pourpre, nous y trouvons une planche portant sous un écu détaché la mention : « Leon, porte d'argent au lion rampant de pourpre couronné d'or ». Aux noms signalés par M. van Malderghem et qui se lisent dans ce manuscrit, ajoutons celui de Don diégo lopes pacheco cario, duc dascalone.

Et voici que le Père Ménestrier, dans sa *Science de la noblesse* [1], ouvrage pourtant encore considéré comme le livre de chevet de ceux qui s'occupent d'armoiries, devient formel. Il ne mentionne pas le pourpre parmi les émaux, se contentant de dire : « Les couleurs naturelles de plantes et des » animaux, etc. Ainsi, le pourpre sert pour » les raisins, pour les mûres et pour quel- » ques autres fruits. » Il ne passe donc pas tout à fait cette couleur sous silence ; il déclare même plus loin : « Ceux qui admettent » le pourpre le représentent par des traits » diagonaux, de gauche à droite. » Donc, lui ne l'admet pas. Et cependant, nous trouvons sur l'une des planches du même ouvrage des armes attribuées au pape Alexandre VIII (1689-1691 ; né Ottoboni) et qui se lisent comme suit : tiercé en bande d'azur, d'argent et de pourpre, au chef d'or, chargé d'une aigle à double tête, éployée, de sable. Il y a là une inconséquence plus qu'étrange. Sur un parchemin contenant des quartiers généalogiques peints et dont l'authenticité est attestée par le héraut d'armes, Englebert Flacchio (XVIIe siècle), on trouve les armes d'une famille Vanderhillen, dont les deuxième et troisième quartiers étaient de pourpre au lion d'argent.

Si nous passons aux auteurs contemporains, nous remarquons que tous mentionnent le pourpre. Strölh, dans son superbe travail reproduisant des planches de l'armorial du héraut Gelre, indique les armes du royaume de Léon, dans l'écusson d'Espagne, comme étant d'argent au lion de pourpre [2].

Gheusi nous donne les armes suivantes, dont nous ignorons si elles sont de fantaisie ou appartenant à une famille : « de pour- » pre, au sautoir anillé d'argent, les deux » branches en chef percées (de jours) en » forme de trèfle, et les deux branches en » pointes vidées [3]. »

La famille Hautin porte, d'après le même auteur, ainsi que d'après V. Bouton [4] et Jouffroy d'Eschavannes [5], « d'argent, à la chape de pourpre ».

Nous possédons la matrice d'armes ayant appartenu à une famille dont le nom nous est inconnu ; elles peuvent se lire comme suit : « de pourpre, à la bande de sinople, » chargée de trois fers de lance d'argent » posés en pal. » Qu'on ne nous dise point qu'il y a là armes à enquerre, le pourpre pouvant se mettre indifféremment sur métal ou sur émail, ainsi que nous l'apprend Bosmans [6].

1. Père C.-F. Ménestrier (1631-1705), *la Science de la noblesse ou la nouvelle méthode du blason* (imprimé en 1691).

2. Strölh, *Heraldischer Atlas*.
3. Gheusi, *le Blason héraldique*.
4. V. Bouton, *Nouveau traité des armoiries*.
5. Jouffroy d'Eschavannes, *la Science du blason*.
6. J. Bosmans, *Traité héraldique :* « Le pourpre seul se met indifféremment sur métal ou sur couleur. »

La famille de l'Escluse porte : « aux 1 et 4 de pourpre, à la fasce d'or, le chef chargé de trois étoiles de six raies, la pointe, d'un quintefeuille. »

Eysenbach déclare [1] : « Le pourpre. Cette » couleur se nomme mercure dans les ar- » moiries des princes, améthyste dans celles » des pairs, et pourpre dans toutes les au- » tres. On désigne le pourpre, mélange de » couleur noire et de couleur rouge (violet). »

V. Bouton dit : « Nous n'avons pas de familles qui portent un écu tout de pourpre. Parmi celles qui portent un champ de pourpre chargé de quelque autre pièce, nous citerons :

» Héripont, aux Pays-Bas : de pourpre, à la bande d'or ;

» Cauvin, chevalier de la Table Ronde : de pourpre, à une aigle éployée d'or ;

» Beaune : d'argent, à trois grappes de raisin de pourpre, pamprées de sinople. »

La Colombière et les auteurs espagnols indiquent également cet émail.

En Angleterre existe la famille des barons Teuterden portant de pourpre à la pile vairée d'argent et de gueules, au canton d'argent à la crosse d'azur [1].

Gaillard, dans son ouvrage ci-dessus cité, donne, en plusieurs endroits, des écus de cet émail, mais sans mention de nom ; les voici à titre de documentation : de pourpre, à la croix ancrée d'or. — D'or, au chief pallé d'argent et de pourpre. — De pourpre, à la bordure d'argent. — D'or, au orle de pourpre, de cinq pièces. — D'or, au chevron de pourpre. — De pourpre au pied d'argent.

Enfin, et nous terminerons par ce détail intéressant, nous paraît-il, dans la troisième salle des croisades, au musée de Versailles, se trouvent les armes de Guillaume de Kergariou, qui fut à la septième croisade (1248-1252) ; elles se lisent comme suit : d'argent fretté de gueules, au franc-quartier de pourpre.

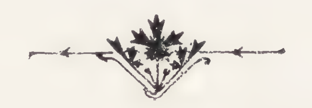
Il nous semble avoir prouvé que, contrairement à certaine opinion, basée sur des raisons d'ailleurs non fondées, le pourpre a existé comme émail, et ce de tout temps, aussi bien dans la science héraldique, représentée par les hérauts et rois d'armes, que sur les écus dont s'enorgueillissent les familles.

Que si l'on argumente de la rareté de cette couleur pour en prétendre l'inexistence, nous ferons tout d'abord remarquer la faiblesse de cette thèse, rareté ne signifiant jamais négation. Au surplus, pour procéder par comparaison, personne n'a jamais soutenu l'inexistence des armes à enquerre, et cependant elles sont des plus rares de par le monde.

G. DANSAERT-DE BAILLIENCOURT.

1. EYSENBACH, *Histoire du blason et science des armoiries*.

1. DEBRETT'S, *Illustrated peerage*, 1889.



DÉCADENCE DE L'ART RELIGIEUX.


I l'épanouissement d'un art a ses causes mystérieuses, il a aussi ses mobiles qu'un examen approfondi fait apparaître.

Une période d'épreuves et de recherches précède l'âge des vrais artistes. Les écoles fondées par les Bénédictins et les Chartreux ont été la souche d'où sortirent les grands maîtres de l'âge gothique.

A de longues périodes de beaux labeurs succèdent à leur tour l'épuisement et la décadence. C'est l'état actuel de l'art religieux. La plupart des nations européennes ont produit tant de générations d'artistes, que de longs siècles pourraient s'écouler avant qu'elles ne recouvrent leur fécondité.

Dans les milieux où l'on prétend avoir le goût et la notion du beau, il est de bon ton de regarder dédaigneusement notre art religieux. C'est avec mépris et ironie qu'on souligne ses défauts, et souvent on lui impute des fautes dont il n'est pas coupable; on ose même assurer qu'il n'a jamais existé. D'autre part, on ne s'occupe guère de chercher les remèdes nécessaires à son relèvement et ceci ne nous étonne pas; il est plus facile de lancer des sarcasmes que d'indiquer les réformes pratiques, et encourager les moqueurs est plus aisé que soutenir ceux qui travaillent consciencieusement à une restauration.

Et parmi ceux qui seraient capables d'élaborer un programme de rénovation, combien s'occupent de l'art religieux ?

Depuis longtemps, les adversaires de la religion tâchent de faire admettre au public que la production commerciale des images religieuses et autres objets du culte est une branche de l'art religieux.

Il est évident que, si l'on veut considérer comme des révélations artistiques les moulages des modèles de fabrique, les statues et les meubles faits par douzaine, l'art religieux meurt réellement et de la plus triste façon. Mais soutenir cela équivaut à juger notre art profane d'après les chromos de nos éditions populaires.

Cependant, les indifférents, aussi bien que les incroyants, admettent aveuglément tout ce qui peut charger l'Église, et certains catholiques eux-mêmes acceptent ces critiques pour de la monnaie courante. Ils ne paraissent pas comprendre que, s'ils croient sans examen à l'agonie de l'art chrétien, ils sont près d'être d'accord avec les incroyants, qui attribuent la décadence de notre art à la disparition de la foi.

Il y en a qui admettent bien qu'un art chrétien ait existé à la fin du moyen âge ; d'autres craignent d'être taxés de cléricalisme s'ils osent défendre contre les sarcasmes des esthètes de musées une œuvre religieuse de notre époque, si intéressante qu'elle soit.

Ainsi s'est formée une légende qui, en rangeant dans le domaine de l'art chrétien des productions pseudo-artistiques, fait paraître cet art beaucoup plus malade qu'il ne l'est en réalité. Il faut donc désavouer les *objets de piété* qui n'ont rien de commun avec l'art véritable.

Il est certain qu'au moyen âge il existait aussi un art pour le peuple, mais entre l'art populaire des XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles et les productions industrielles de notre époque, il y a une énorme différence. Le meilleur produit industriel, à de rares exceptions près, n'a pas de caractère d'art, parce qu'il est fait machinalement; s'il était fabriqué d'après un modèle excellent et dans certaines conditions, il pourrait, à la rigueur, être artistique.

Dans les ateliers des abbayes et des gildes, le sculpteur, tout en étant astreint à des règles fixes et à des formules convenues, pouvait user d'initiative et, s'il possédait quelque personnalité, rien ne l'empêchait d'en imprégner la matière à laquelle il devait donner une forme. Rien non plus ne lui défendait de mettre un type dans ses modèles et de traiter d'une manière originale les moindres détails. De là toutes ces figures et ces décorations si intéressantes, quoique pas toutes également parfaites.

Chez les Grecs non plus tout n'était pas parfait et les statuettes de Tanagre ne sont pas toutes également jolies.

Toutefois, ceci bien considéré, on doit reconnaître que notre art religieux pris dans son ensemble est réellement en décadence.

Depuis de longues années, le nombre de peintres et de sculpteurs représentant d'une façon convenable des personnages et des sujets religieux a singulièrement diminué; d'autre part, les œuvres exprimant bien l'idée chrétienne sont loin d'approcher des chefs-d'œuvre. A vrai dire, les travaux imprégnés à la fois d'art (dans le sens étroit du mot) et de religion, ont-ils jamais été très nombreux? Et pendant les meilleures époques, les chefs-d'œuvre chrétiens n'ont-ils pas été entourés d'une foule de productions qui n'avaient de remarquable que leur expression religieuse? Les saints ont-ils jamais été en majorité dans l'Église; les génies sont-ils le grand nombre dans le monde savant, littéraire ou artistique?

On peut compter facilement les artistes qui produisent des chefs-d'œuvre et on a vite fait de réunir ceux qui ont une parfaite connaissance de la religion. Ces derniers seuls, qu'ils soient forts ou faibles, ont les qualités voulues pour représenter l'art chrétien dans ses expressions religieuses.

Et c'est ce que les calomniateurs de notre art oublient quand ils le condamnent d'après les peintres qui interprètent l'Ecriture Sainte dans des tableaux de genre, d'après les sculpteurs qui donnent à une figure quelconque les noms du Sauveur, de la Vierge ou d'un saint, ou d'après ceux, plus nombreux, qui, chaque année, exposent sous des titres bibliques des œuvres ineptes : vaine parade de virtuosité.

Étudiez de près les œuvres religieuses condamnées par des personnes compétentes; il ne vous sera pas difficile d'apercevoir que leurs auteurs ont l'habitude de traiter des sujets profanes et ne comprennent guère comment il faut interpréter le divin. Tel a fait ces sujets religieux sur commande; tel autre les a traités par goût personnel, parce qu'il y a vu l'occasion de montrer son habileté. Aucune conviction dans ces œuvres, pas la moindre compréhension du sujet traité. On y cherche en vain une âme.

Si le public voulait bien y consacrer un peu d'attention, il remarquerait que l'art religieux est condamné sans appel d'après

les œuvres que signe l'artiste en vogue.

Cette faute est habilement exploitée par nos adversaires et il nous faudra un long temps avant d'en avoir extirpé les conséquences. Il est évident que, pour en arriver à un jugement juste, on devra faire une distinction nette entre les indifférents, d'une part, qui essayent la représentation historique et l'expression symbolique des sujets religieux pour des raisons purement matérielles, et les croyants, d'autre part, qui s'efforcent, comme chrétiens, de représenter ces sujets et qui spiritualisent leurs œuvres en souhaitant de collaborer à la gloire de la religion.

Certes, de nos temps, ces derniers sont rares. Néanmoins, la période d'épuisement que traverse notre art religieux ne peut pas être considérée comme son agonie.

❧ ❧

Lorsqu'on fait une étude comparée des œuvres religieuses à travers les siècles dans tous les pays chrétiens, on est frappé du nombre restreint d'expressions pieuses que l'on rencontre. Même chez les primitifs ..

La représentation du sujet est bien comprise, les personnages sont bien placés, le coloris est superbe et le dessin trahit une main de maître, mais on cherche en vain une physionomie qui parle de l'amour de la créature envers son Dieu. Les grands maîtres sont à peine parvenus, dans quelques-unes de leurs œuvres, à rendre la vraie dévotion; d'autres se sont singulièrement trompés dans la représentation de leurs saints. Ainsi le David du Campanile de Florence, le saint Jean-Baptiste de Donatello; le saint Augustin dans l'Ognisanti de Boticelli; saint Joseph de Mantegna, à Dresde; saint Jean-Baptiste de Vinci au Louvre...

Les artistes plus modernes ne furent pas plus heureux. Quelle expression donnent-ils au Sauveur, à la Madone, aux saints, aux fidèles en prières ? Ils rendent le calme chrétien par une béatitude niaise, la prière ardente ou la méditation par des gestes saugrenus ; la pénitence par des figures acerbes ou sèches à l'extrême; l'adoration par de la pose. Bref, chez tous, religion est synonyme de dévotion extérieure. En général, ils tombent de défaut en défaut, dont le moindre est que leurs figures agenouillées ont l'air d'acteurs de dernier ordre.

Voilà ce qu'on trouve chez tous les modernes. C'est un fait acquis que l'expression dont les peintres et sculpteurs sont le moins capables est celle de la piété. Et il semble même que ceux qui sont le plus à la hauteur des choses extérieures sont les moins à même de pénétrer dans la vie intérieure.

Il faut dire à leur décharge que rendre les phases de la vie spirituelle est chose ardue et difficile, et ce sont toujours les tableaux qui veulent rendre directement le surnaturel qui sont les moins réussis. Qui ne se représente la difficulté de créer un Jean-Baptiste en méditation, un saint Paul sur la route de Damas, un saint François recevant les stigmates, une sainte Thérèse ou une Marguerite-Marie en extase?

Voilà donc une direction que les artistes chrétiens devraient prendre et en vue de laquelle ils devraient se mettre avec courage à l'étude. Pour mieux me comprendre, qu'on jette seulement un coup d'œil sur le travail accompli par l'école de Beuron. Les sentiments chrétiens sont à ce point intimes,

qu'une longue observation permet seule de les découvrir. Il faut pour cela vivre de la vie monastique : c'est presque le seul moyen. Le naufrage est certain, l'effort est inutile, si l'indifférence religieuse se montre chez l'artiste ou chez celui qui commande.

Il est nécessaire que la situation s'améliore.

Tous les ans, on emploie des milliers et des milliers de francs à faire des caricatures religieuses auxquelles on donne le nom d'œuvres d'art.

Ce que nous avons de plus beau, de plus noble sur terre n'est bien souvent rendu que d'une façon indigne. Je sais bien qu'il y a d'autres questions importantes à l'ordre du jour : les questions sociales ou politiques ; je sais encore que Catherine Emerich n'a pas rang de Père de l'Eglise, mais je me permets cependant de méditer un peu ce qu'elle dit à propos de ce que nous traitons ici, notamment ce qu'elle en dit là où elle parle du jardin de Getsemani.

Il est plus que temps de donner une direction aux idées, de soutenir ceux qui cherchent, de se rendre compte de l'intérêt de cette question, enfin de mettre les ignorants au courant. C'est grâce aux fidèles, principalement des classes aisées, que l'art religieux est devenu une exploitation commerciale d'œuvres banales et de laideurs.

La foule, mal éduquée, est responsable si nos magasins de choses pieuses ne sont, en somme, que des ramassis de bibelots ridicules. Le prétexte allégué est toujours la malheureuse question d'argent. Mais chaque centime donné pour des bêtises n'est-il pas de l'argent jeté ? La vraie cause est la vanité, qui veut faire des cadeaux plus riches en apparence qu'en réalité. Si, au lieu des laideurs qui encombrent nos églises, nous n'avions chaque fois que la reproduction ou le moulage d'un chef-d'œuvre, quelle économie ne ferions-nous pas ? La question d'argent n'a donc rien à faire ici.

La grande pierre d'achoppement est l'ignorance et, en art comme en tout, l'adage restera toujours vrai : *Ignoti nulla cupido*. Mais comment éduquer la multitude ignorante ? D'abord lui rappeler la place que l'art prend dans la religion. Car beaucoup s'imaginent que l'art est chose vaine et passe-temps profane. Qu'on leur fasse voir comment le christianisme a toujours donné le souffle à l'art, combien il l'a relevé et que de merveilles l'art chrétien a produites. Ce sera le point de départ vers un sentiment du beau dans leur âme.

Et pour ce faire, pour affiner le goût du beau et exciter à la renaissance de l'art religieux, le rôle du clergé est important ; ce qui doit réjouir, c'est que, par des signes certains, le clergé montre qu'il s'en rend compte.

Le nombre de jeunes prêtres enthousiasmés par l'art religieux va grandissant ; ils feront qu'un jour nos églises et nos chapelles ne seront plus décorées que par des choses artistiques et pieuses.

J. S.



VARIA.

Nous avons reçu la lettre suivante :

Bruges, le 13 novembre 1908.

Monsieur le Rédacteur
du *Bulletin des Métiers d'art*,
à Bruxelles.

JE lis dans votre *Bulletin* n° 3 du mois de septembre écoulé la description de l'église de la Madeleine, à Bruges. Vous êtes complètement dans l'erreur, Monsieur, quand vous dites que cet édifice n'est pas l'œuvre personnelle de feu mon regretté père, décédé en 1877. Je suis encore en possession de tous les dessins, détails et études de ce monument, dont j'ai personnellement vu en dessiner une grande partie par lui et ses dessinateurs. Aucun architecte anglais, ni M. King (architecte anglais), établi autrefois à Bruges, n'ont eu à se mêler de ces travaux et n'ont même pas eu l'occasion d'en voir les dessins [1].

Tel qu'il résulte d'attestations et de notes écrites par mon père et que je puis vous montrer chez moi, c'est M. Wheale, qui, par erreur involontaire, je pense, a lancé cette idée dans son *Guide* à Bruges, les autres ont suivi... D'ailleurs, voyez entre autres l'arrêté royal du 24 janvier 1863, n° 6631, le rapport de la Commission royale des monuments, du 1er mai 1858, n° 2264, du 10 février 1863, n° 2264 relatifs à cette construction, etc., et vous serez convaincu.

Il n'y a guère que le mobilier seul qui ne soit pas de feu mon père, et qui est de feu M. Verbeke.

Je vous demande, par conséquent, comme étant son héritier, de bien vouloir rectifier votre article sur ce monument, dans votre plus prochain numéro, et recevez ma parfaite considération.

René Buyck,
architecte.

1. M. King s'occupait exclusivement de publications d'art, et je l'ai bien connu, il a quitté Bruges pour Londres, vers 1859 ?

On comprend qu'il ne peut nous convenir de discuter la valeur des affirmations de M. R. Buyck, dont chacun voit l'honorable mobile.

Nous ignorions que M. J. Weale eut émis déjà, dans un de ses ouvrages, l'opinion que nous avons publiée et nous sommes heureux de nous savoir, aujourd'hui, en la bonne compagnie d'un éminent auteur qui a l'habitude de n'affirmer que des choses dont il est sûr.

Au surplus, quelle que soit son origine ou sa cause, une influence anglaise se manifeste, considérable, dans l'architecture de l'église de la Madeleine. Voilà le fait, aussi important pour l'art qu'évident aux yeux de tout critique conscient.



UNE CITÉ HOSPITALIÈRE A BRUGES.



LES journaux nous ont appris dernièrement qu'un concours pour la construction de maisons ouvrières, à Tournai, avait mis une fois de plus en lumière la valeur pratique de l'enseignement de Saint-Luc : les deux premiers prix sont échus à d'anciens élèves de l'école et, ce qui n'est pas moins probant, le troisième a été décerné à un élève actuel.

Peut-être me dira-t-on, avec un certain dédain : Il ne s'agit que de maisons ouvrières...

Croit-on que la mention au programme : *Ressources illimitées,* soit une telle difficulté à vaincre, et n'est-ce pas plutôt la condition d'une impérieuse économie qui constitue pour l'architecte un obstacle contre lequel vient fatalement échouer celui que n'a pas armé un enseignement rationnel de l'art de bâtir ?

D'ailleurs, la modestie d'une habitation est loin d'en exclure l'expression d'un sentiment esthétique, et si je puis appliquer à nos demeures ce que l'Écriture nous engage à méditer pour nous-mêmes, je dirai — et il se vérifie trop souvent — qu'ici les premiers sont les derniers.

La façade de l'hôtel d'un fastueux banquier révèle plus généralement la fortune que le goût du propriétaire.

Une simplicité voulue satisfait autrement bien à ce besoin de beauté, que l'on aurait tort de considérer comme un luxe réservé aux riches.

C'est ce qu'ont parfaitement compris les hommes de cœur qui viennent de créer à Bruges un nouveau groupe de maisons pour vieux ménages, en confiant à M. R. Cauwe la réalisation de leur projet [1].



Photo A. Watteyne. UNE VUE DE LA CITÉ DE SCHIPJES.

1. Ces maisons-Dieu, comprenant actuellement douze habitations, constituent trois fondations dues à la générosité de feu MM. G. van Nieuwenhuyse (trois maisons), A. Coppieters 't Wallant (sept maisons) et du baron Ruzette (deux maisons). Ces riantes habitations sont bâties dans un enclos d'où la vue s'étend sur le rempart de la porte Sainte-Croix et occupent un terrain d'une superficie de 1,415 m². Toutes sont construites sur le même plan : Une grande cuisine de 20 m², une arrière-cuisine de 9 m² et une cour de 6 m² avec pompe pour l'eau de pluie. Une chambre est ménagée sous les combles.

Le devis de ces constructions a été d'environ 40,000 francs soit, pour chacune d'elles, environ 3,500 francs.

On se propose d'édifier, le long du mur, la petite chapelle qui se rencontre habituellement dans les hospices de l'espèce. La cour sera bientôt garnie de pelouses et de plantations par les soins de l'administration communale.



UNE VUE DE LA CITÉ DE SCHIPJES.

Arch. M. R Cauwe.
Photo A. Watteyne.

servir d'asile aux vieux loups de mer rendus au foyer quand leurs forces se refusent au métier trop rude.

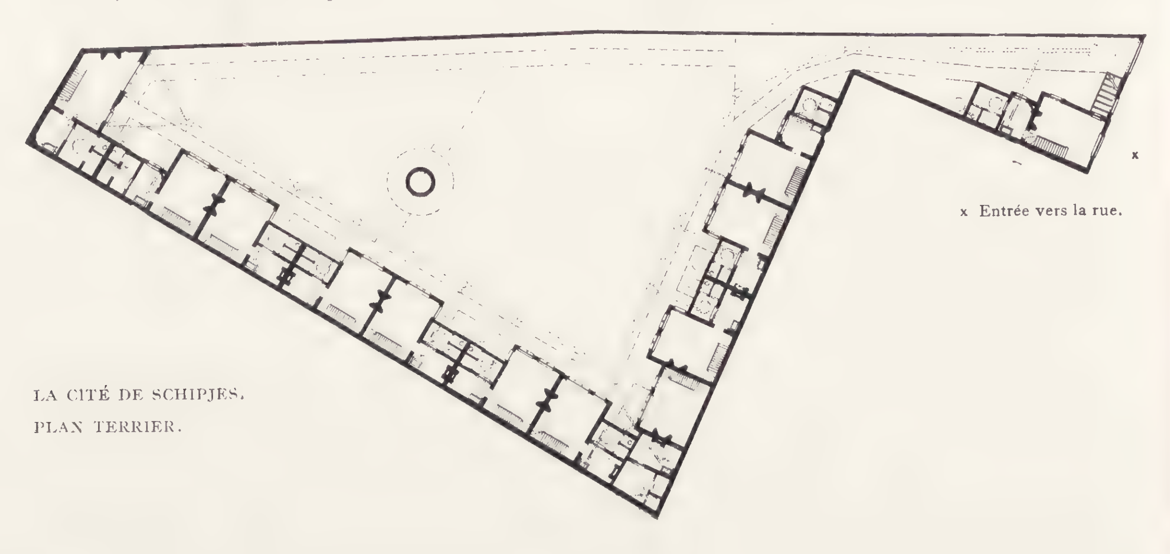
A l'appui de ce que je viens de dire en commençant, je ferai remarquer le caractère pittoresque de cet ensemble d'habitations, toutes semblables par leur destination, leur importance, et qui, néanmoins, sans complications inutiles, sans recherche apparente, donnent, dès

Je n'insisterai pas sur cette forme délicate de la bienfaisance, qui se refuse à séparer, au déclin de leurs jours, ceux que le mariage a unis pour se servir de mutuel soutien dans les vissicitudes d'une laborieuse existence. C'est la pensée maîtresse de cette fondation, poétiquement baptisée « De Schipjes [1]», parce qu'elle est destinée à

le premier aspect, une impression de variété charmante dans un tout parfaitement harmonieux, avec le puits à margelle et la pelouse fleurie.

Représentez-vous maintenant une cité ouvrière ou simplement une série de maisons bâties d'après un programme qui n'en diffère guère que par un peu plus d'extension. Je ne cite point d'exemple, toutes nos villes industrielles nous en montrent à leur périphérie. Combien banal, triste, industria-

Sont seuls admis à bénéficier de l'habitation dans cette cité les vieux ménages de marins, bateliers et, à défaut, des travailleurs du port.



LA CITÉ DE SCHIPJES.
PLAN TERRIER.

lisé cet alignement de cases identiques ou symétriquement comptées de part et d'autre d'un pignon central.

Cela me rappelle la caserne de Givet, d'où déborde sur la route et dans la Meuse la malpropreté d'une fourmilière inondée.

Ainsi comprise, l'habitation à bon marché ou l'œuvre des maisons ouvrières atteint peut-être son but financier, mais ne réalise que fort peu de son objectif social et le contrarie même à plus d'un point de vue.

Ce n'est donc pas une vaine digression que de signaler aux œuvres similaires l'idéal brugeois, quant aux « Godshuizen ».



Je parle d'idéal brugeois ; mais il s'agit de s'entendre, en ce sens que cet idéal, dans sa conception large, peut être donné en exemple aux autres administrations de bienfaisance du pays, tandis que les caractéristiques d'architecture locale ne peuvent être exportées.



Arch. M. R. Cauwe.
Photo A. Watteyne.

UN COIN DE LA CITÉ DE SCHIPJES.

Cela dit, nul ne pourra se méprendre sur le mérite que je me plais à reconnaître au



UN COIN DE LA CITÉ DE SCHIPJES. Arch. M. R. Cauwe. Photo A. Watteyne.

travail de René Cauwe de s'être, pour les détails autant que pour l'ensemble, constamment appuyé sur la tradition locale.

Seulement, cet éloge ne va pas sans quelques restrictions. Les suffrages des archéologues ont peut-être troublé ici l'indépendance de l'artiste.

Bruges archaïque produit une impression générale qui ne laisse pas toujours le loisir de s'arrêter aux détails. Or, dans les détails, il importe, ici comme ailleurs, de faire un choix dont l'archéologue s'abstient [1].

A Bruges, maintes bonnes constructions sont déparées par une décoration qui, pour être contemporaine par l'exécution, est postérieure d'inspiration. Ce défaut de concordance ne me gênerait pas si l'harmonie totale ne souffrait de l'infériorité flagrante du décor.

Le Brugeois, resté logique et médiéval dans ses bâtisses, même en plein XVII[e] siècle, subit l'influence de la Renaissance dans la décoration architecturale et particulièrement dans la sculpture. J'ajouterai qu'il n'en rapporta que fort peu de succès, ce qui



Arch. M R. Cauwe. Photo A. Watteyne. ENTRÉE DE LA CITÉ DE SCHIPJES.

1. Lire à ce sujet les articles publiés précédemment par le *Bulletin*. *Renaissance brugeoise*, VI[e] année, p. 201, et *Architecture brugeoise*, VII[e] année, p. 23.



Photo A. Watteyne.

INTÉRIEUR D'UNE MAISON
DE LA CITÉ DE SCHIPJES.



LE PUITS. Ferr. H. Suvée. Photo A. Watteyne.

s'explique, entre autres, par ce fait que l'art de tailler la pierre ne devait pas être en grand honneur dans le pays de la brique.

Si donc je ne conseille pas d'imiter les cartouches sculptés de M. Cauwe, ce n'est pas que j'y prenne sa science archéologique en défaut, mais, au contraire, parce qu'un scrupule de fidélité lui a fait adopter une composition en elle-même répréhensible, vu qu'elle établit une confusion entre le motif et le cadre, entre les cartouches et les bateaux. Si j'avais à manifester une préférence, je préconiserais l'enseigne en pierre dont le relief effleure le mur, au lieu de le dépasser d'un profil incertain.

Une commission des monuments ne trouvera probablement rien à redire à la porte d'entrée de la fondation. Elle me fait pourtant l'impression d'avoir été encastrée dans un mur crénelé, plus ancien d'esprit sinon d'époque, et qui se fut contenté d'une ouverture moulurée. Cela n'eût pas empêché la réalisation de cette très heureuse pensée de surmonter l'entrée par la statuette du saint patron de l'établissement. Mais encore une fois, à Bruges, de nombreux exemples an-



Sculpt. M. M. D'Hondt. Photo A. Watteyne. ENSEIGNE A L'UNE DES MAISONS DE SCHIPJES.



Sculpt. M. M. D'Hondt. Photo A. Watteyne. ENSEIGNE A L'UNE DES MAISONS DE SCHIPJES.

ciens expliquent comment un architecte du terroir admet plus facilement la coexistence d'éléments inspirés par un esprit très différent.

Cette archéologie locale doit-elle être respectée ? Je ne le pense pas.

Au surplus, les illustrations qui accompagnent cet article feront, mieux que je ne puis l'écrire, ressortir toutes les qualités du travail de l'architecte brugeois. Parmi celles-ci, je faisais remarquer à quelqu'un le parti que l'artiste a su tirer du terrain, et mon interlocuteur de répondre aussitôt : « Mais il n'est pas possible de faire autrement ! »



Sculpt. M. M. D'Hondt.
Photo A. Watteyne.

ENSEIGNE SCULPTÉE DE LA CITÉ DE SCHIPJES.

Quand une solution est vraiment bonne, il paraît impossible qu'on ait dû chercher pour la trouver. Après coup, elle saute aux yeux de tout le monde.

DE WOUTERS DE BOUCHOUT.

CONSTRUCTIONS SCOLAIRES EN SUISSE.



IL y a quelque temps, un livre a paru [1] dont on a dit : « C'est l'œuvre d'un historien, d'un pédagogue et d'un philosophe. » *(Gazette de Lausanne.)*

Nous souscrivons volontiers à ce jugement. Dans cet ouvrage, que devraient renfermer toutes les bibliothèques d'architectes et de maîtres en pédagogie, M. Baudin fait preuve de recherches patientes et laborieuses et, nous voulons le croire aussi, de recherches consciencieuses.

Pourtant, la science de l'historien peut être surprise en défaut dans la partie générale de son ouvrage. On dirait, à le lire, que l'école n'a d'histoire qu'à partir du XIXe siècle et que, « pour la république seulement, il importe de former l'esprit et les muscles des citoyens ». (Nous ne parlons pas du cœur ni de l'éducation morale ; elle ne préoccupe sans doute guère les pédagogues modernes,

1. *Les Constructions scolaires en Suisse*, par H. BAUDIN, in-4°, Genève. Éditions d'art et d'architecture.

puisque, dans les 600 pages consacrées aux écoles suisses, on ne trouve aucun souci des facilités de la surveillance.)

M. Baudin est-il bien informé lorsqu'il



ÉCOLE PRIMAIRE D'OERLIKON. VUE D'ENSEMBLE. Arch. M. A. Asper.

nous assure, avec bonne foi, san sdoute, que l'instruction populaire date du XVIe siècle et qu' « avant la Réforme on n'en trouve aucune trace » ?

Pour démontrer l'erreur de l'historien, on peut se passer de rechercher les origines des premières écoles fondées par saint Jean à Ephèse et par saint Polycarpe à Smyrne, et des écoles et bibliothèques établies aux IIe et IIIe siècles près des églises. Au IVe siècle, il existait déjà des séminaires pour les maîtres. On y apprenait la religion, la grammaire, l'arithmétique, la géométrie, la dialectique, la rhétorique. Nous ne dirons rien des monastères bénédictins, bien que, d'après Guizot, « chaque monastère de l'ordre de saint Benoît fut une école pour les classes populaires ». Les conciles, depuis celui de Vaison en 529, jusqu'à celui de Latran, en passant par ceux d'Aix-la-Chapelle en 809, de Valence et de Mayence en 813, ordonnent d'ouvrir « des écoles populaires ».

Les capitulaires de Charlemagne et de Louis le Débonnaire ne recommandent-ils pas d'instruire les enfants, en nommant des professeurs ?

Aussi bien M. Baudin reconnaît que l'Eglise catholique « a fondé, antérieurement à la Réforme, un grand nombre d'écoles en France, en Allemagne, en Angleterre », mais quitte à le nier plus loin. Constatons pourtant que le XVIe et le XVIIe siècle furent témoins d'une renaissance de l'enseignement populaire, avec les grandes congrégations qui s'établirent, nombreuses, pour les petites écoles. Au XVIe siècle, Paris a vu se fonder soixante-cinq collèges ; en 1710, les Jésuites en dirigeaient plus de cent. En Belgique, les Jésuites encore avaient vingt et une maisons professes et trois cents collèges. (E. Greyson, *Histoire de l'Instruction publique.)*

L'auteur ignore sans doute complètement les fondateurs d'écoles gratuites au XVIIe siècle, comme M. Ollier, saint Vincent de Paul, saint Jean-Baptiste de La Salle surtout, leur véritable organisateur, à la grande colère de La Chalotais, qui écrivait à Voltaire : « Les Frères des écoles chrétiennes sont venus pour achever de tout perdre : ils apprennent à lire et à écrire à des gens qui n'auraient dû apprendre qu'à manier la

lime. » « Je vous remercie, lui répondait Voltaire, de proscrire l'étude chez le laboureur. » (Lettres de Voltaire.)

M. Buisson fut plus juste envers saint Jean-Baptiste de La Salle, lorsqu'il demandait la suppression des écoles des Frères en 1902. « Jean-Baptiste de La Salle est un Pestalozzi catholique, un siècle avant l'autre. » (Rapport à la Chambre des députés.)

Et dans ces écoles, on apprend autre chose que « la lecture du catéchisme et le chant des psaumes », comme l'écrit M. Baudin. En 1709, saint Jean-Baptiste de La Salle, « promoteur des écoles d'adultes », au dire de M. Gréard, fonda à Rouen, puis à Paris, une école pour tout ce qui concerne le commerce, la finance, le militaire, l'architecture, les mathématiques.

C'est là, déclare M. Buisson, le point de départ de l'école primaire supérieure, et le premier dessein de l'école secondaire spéciale.

Le même Jean-Baptiste de La Salle recommande aux Frères chargés des écoles qu'il fondait « d'apporter tous leurs soins à instruire leurs élèves de la lecture, de l'écriture et du calcul ». Le programme, comme on l'a vu, comportait bien d'autres spécialités — ne trouvons-nous pas déjà dans les écoles épiscopales du Ve siècle qu'on y étudie la théologie, les sciences, le plain-chant, — tout on copiant et enluminant les manuscrits.

Charlemagne veut aussi que chaque abbaye entretienne une école où « l'on apprendra la lecture, l'écriture, le calcul ». En



École primaire du quai du Midi à Genève. PEINTURES DÉCORATIVES PAR G. GUIBENTIF.

1793, il y avait, en France, outre les vingt-trois universités et le collège de France : cinquante académies, septante deux écoles spéciales ou professionnelles de dessin, d'hydrographie, de mathématiques, d'art militaire, d'artillerie, de marine, des mines, de ponts et chaussées. C'était plus que « la lecture du catéchisme et le chant des psaumes ».

Après cela, nous ne dirons qu'un mot des principes « modernes » de l'instruction publique : « obligation, gratuité, laïcité », que prône M. Baudin, sans rechercher ce que peut être cet « idéal » que l'école moderne poursuit, nous assure-t-il, « par l'enseignement du dessin et du chant ».

*

Qu'est-ce donc que cet idéal auquel vont s'élever les jeunes générations en dessinant et en chantant ?

« Aujourd'hui, l'école a une mission sociale à remplir, affirme gravement M. Baudin, son but est de faire des générations fortes, armées pour le *struggle for life*. » Et nos pères, n'ont-ils donc rien valu ? et les XIII[e] et XVII[e] siècles, n'ont-ils pas jeté quelque éclat dans l'histoire du monde ?



ÉCOLE PRIMAIRE DE LENZBOURG.
INTÉRIEUR DE LA SALLE DE MUSIQUE.

Nous ne discuterons pas le sophisme par lequel M. Buisson veut démontrer la nécessité de la gratuité, la fausse définition qu'il en donne et que cite l'auteur des écoles suisses. Il nous suffira de prouver, en deux mots, que l'enseignement gratuit est une création du christianisme : les monastères ne vendaient pas l'instruction quand ils « entretenaient les écoles et fournissaient les maîtres ». (Capitulaires de Charlemagne.)

Les cathédrales devaient aussi entretenir une école (3[e] concile de Latran, 1177).

Avant 1789, il y avait en France, pour l'enseignement primaire, un budget de plus de 20,000,000 de livres, supporté non par l'État, mais par les congrégations et les fondations particulières. C'est le chiffre de Condorcet. N'était-ce pas la véritable gratuité?

« En 1793, il y avait, en France, 562 collèges avec 72,747 élèves, dont les 4/7 recevaient l'instruction gratuite. » (Villemain, rapport sur l'instruction secondaire, 1843.) Déjà, au VI[e] siècle, le concile de Vaison veut que l'école soit ouverte au fils du serf, et il recommande au prêtre « de recevoir, avec bonté, les enfants qui viendront à l'école, sans *exiger aucune rétribution* ».

Ce n'est plus seulement l'historien qui se trouve en défaut dans ce chapitre, c'est le philosophe. Mais nous ne pouvons engager ici une discussion à fond de la sophistique que M. Baudin trouve toute faite dans le rapport de M. Buisson sur la suppression des congrégations en France, et qu'il nous



Arch. W. Furrer.

ÉCOLE PRIMAIRE DU GEISELWEID, A WINTERTHUR.
VUE DE LA FAÇADE PRINCIPALE.

sert avec conviction, au sujet de la laïcité de l'enseignement. Plus loin, n'accuse-t-il pas l'Église catholique de faire retomber, sur l'école laïque, les progrès de la criminalité de la jeunesse (p. 26)? — Hier, le 12 décembre 1908, à la séance de l'Institut de France, M. de Foville répondait à cette accusation ; il disait : « La criminalité juvénile qui va croissant chez nous, bien que la natalité diminue, est devenue une des plaies les plus douloureuses de la France d'aujourd'hui. — Quand l'assassin, l'apache ou le cambrioleur s'est laissé prendre, la police et la magistrature se trouvent en présence d'un tout jeune homme, d'un adolescent ou même d'un enfant. C'est un *phénomène nouveau* que cette précocité dans le crime, et il y a là une telle menace pour l'avenir, un tel démenti infligé aux promesses de ceux qui, en révolutionnant l'éducation populaire, prétendent nous régénérer, qu'on voudrait croire à quelque illusion d'optique comme en comportent souvent les statistiques officielles. »

Quant à l'*obligation scolaire*, nous ne contesterons pas que Luther, au dire de M Baudin, n'ait tenté des efforts pour l'imposer. Il n'en demeure pas moins vrai, le mot éminemment chrétien du pape Innocent III, au XIII[e] siècle : « l'instruction pour tous ! » et la chose qu'il exprime se pratiquait depuis le premier siècle de l'ère chrétienne.

Guichardin rapportait de son voyage aux Pays-Bas que toute paysanne y savait l'écriture. A cette époque, l'enseignement, organisé exclusivement par le clergé, était obligatoire. Zyparus fait remarquer que les Synodes de Malines et de Cambrai ont sérieusement insisté pour que les magistrats assistent les évêques et leurs délégués, les parents et les maîtres étant obligés, même par des amendes, d'envoyer leurs enfants et leurs domestiques aux écoles dominicales [1].

A elle seule, l'obligation ne diminue pas le nombre des illettrés. — En 1882, en France, il était de 14 p. c. ; en 1900, vingt ans après la laïcisation et l'instruction obligatoire, il est de 25 à 30 p. c., d'après M. Briand lui-même.

La Belgique ne possède pas l'obligation scolaire, et nous ne voulons pas examiner si l'heure est venue de doter le pays d'une loi qui n'avance guère, ailleurs, le progrès de l'instruction ni de la moralité. Mais M. Baudin est bien mal informé quant à l'état de la question dans notre pays. Ses renseignements émanent certainement d'une source partiale, et qui n'entend qu'une cloche n'entend qu'un son. Sans quoi, M. Baudin saurait que l'un de nos évêques, Mgr Waffelaert, a défendu autrefois, l'obligation de l'enseignement ; il aurait dû dire aussi que les catholiques ne se défieraient guère de l'obligation légale si leurs adversaires leur garantissaient la liberté religieuse effective dans les écoles publiques.

Quant à l'affirmation que l'école *neutre absolue* existe en France, elle est toute gratuite et nous la laissons passer. On voit ce qu'elle vaut et comment elle est possible, la neutralité scolaire, cette souveraine utopie.

1. Voyez la récente étude de M. Seugers dans la *Revue sociale catholique :* « L'instruction obligatoire en Belgique, il y a quelques siècles ». L'auteur conclut en faisant remarquer que sans les événements de 1789 et de 1830 et, notamment, sans la révolution française qui bouleversa les institutions scolaires traditionnelles, l'évolution régulière du droit belgique conduisait tout droit à l'obligation scolaire générale.

Plus loin, M. Baudin veut bien reconnaître, mais combien timidement, que la prétention de l'État de considérer les enfants comme sa propriété absolue est un « peu exagérée ». Mais pourrait-il nous démontrer, comme il l'affirme, que « l'éducation des Jésuites détache l'enfant de sa famille » ? L'auteur ne craint-il pas que la cantine scolaire ne fasse bien plus vite oublier à l'enfant le foyer familial et que les parents, déchargés auprès de leurs enfants du soin de la nourriture, de la propreté, du vêtement, par les classes gardiennes, les fournitures gratuites, l'œuvre des vêtements, les dispensaires, les colonies de vacances, etc., ne se désintéressent également de l'éducation morale de leur famille ?

Il y aurait encore bien des erreurs à relever dans cette partie historique et philosophique des « constructions scolaires en Suisse », au sujet des méthodes pédagogiques, des écoles professionnelles, du travail manuel.



ÉCOLE PRIMAIRE DU GEISELWEID, A WINTERTHUR.
PORTIQUE D'ENTRÉE.

Bien sûr, l'école moderne s'est améliorée au point de vue de l'hygiène. Ses locaux sont devenus parfois des palais, depuis qu'on les élève aux frais du contribuable. On peut applaudir de grand cœur à ces innovations, lorsqu'elles sont heureuses et humanitaires.

Les œuvres post-scolaires procurent à la jeunesse de réels avantages, en l'aidant à faire ses premiers pas dans la vie. C'est l'œuvre déjà ancienne des patronages catholiques.

Applaudissons aussi à la création des sanatoriums, aux stations balnéaires et champêtres, malgré les inconvénients reconnus d'un manque de surveillance et d'une promiscuité regrettable.

Quant aux « anormaux », il nous semble bien que l'abbé de l'Épée, dès 1775, en avait eu quelque souci, au moins d'une de leurs classes la plus intéressante — et les écoles des hôpitaux établies bien avant le XVIIe siècle, qu'en fait M. Baudin ? — N'avons-nous donc d'histoire que depuis la Révolution et de pédagogie que depuis 1880 ?

Plus d'un lecteur estimera que ces discussions ne relèvent ni de la matière du *Bulletin* ni des questions qu'il traite habituellement. Nous en convenons, puisque nous avons eu pour but de montrer précisément combien peu la question de la laïcité ou de l'obligation importent à l'architecture des écoles et combien il est déconcertant de leur voir consacrer de longs chapitres dans un ouvrage dont le caractère et le mérite ne peuvent être que d'ordre technique.

Nous nous entendrons parfaitement avec M. Baudin quand il nous parle, par exemple,



ÉCOLE SECONDAIRE DU GRAMBACH, A FRIBOURG.
PORTES D'ENTRÉE.

du mobilier scolaire, tant discuté, mais aussi tant amélioré depuis quelques années ; nous partageons le goût de M. Baudin pour les pupitres sur galets, infiniment préférables aux systèmes renversables. Le nettoyage est plus commode et plus rapide avec ce pupitre roulant sur des rails.

Nous ne suivrons pas l'auteur des « Ecoles suisses » dans ses minutieuses enquêtes sur l'hygiène scolaire. M. Baudin s'est livré à une étude approfondie des meilleures installations ; il a comparé les écoles les plus réputées, compulsé les lois et les règlements scolaires de divers pays, consulté, bien sûr, les pédagogues en renom. Le plan d'école qu'il trouve recommandable, on peut l'adopter de confiance. Nous ferons une remarque, toutefois, pour les difficultés d'une surveillance active sur les dépendances, surveillance que le mode de construction n'a point prévue.

Quant à sa partie pratique, l'ouvrage de M. Baudin est complet. Il ne devrait pas quitter le bureau des architectes ; les municipalités soucieuses de la bonne organisation matérielle de leurs écoles s'en inspireraient avec profit. Il y a des pages d'une haute sagesse et d'un rare bon sens professionnel dans cet ouvrage.

L'hygiène semble avoir préoccupé, à juste titre, M. Baudin, et l'expérience approuve pleinement ses conclusions relatives à l'emplacement des locaux scolaires, à leur voisinage, à leur exposition, à leurs dispositions intérieures, éclairage, mobilier, chauffage, ventilation et décoration.

La décoration intérieure, nous ne l'approuvons qu'en principe. Il faut que les murs parlent aux yeux des élèves, que le local



ÉCOLE PRIMAIRE DE RUPPERSWYL.
PORCHE D'ENTRÉE.

où doit s'écouler une notable partie de la jeunesse des générations qui grandissent, soit meublé de façon intelligente, donne aux imaginations si vite en éveil des sujets d'agrément, et aux jeunes intelligences, des leçons profitables.

Le dessin est une écriture que l'enfance lit bien mieux et plus tôt qu'on ne croit, avec infiniment plus de plaisir aussi que les manuels classiques. Dans notre temps de psychologie à outrance, on ne conteste plus l'influence de la contemplation d'un objet d'art, surtout pour l'enfant encore impressionnable et sans grand raisonnement — il vit ce qu'il voit, particulièrement ce qui le

charme. Il importe donc, comme le dit fort bien M. Baudin, « de faire de nos écoles des milieux de beauté, afin de provoquer, chez l'enfant, l'extension des sentiments, la formation du goût, le développement des idées de vertu », et puisque le « dessin doit former l'idéal de l'enfant », le premier soin de l'éducation n'est-il pas de ne mettre sous les yeux de ses écoliers que des sujets judicieusement choisis ? Mais c'est ici que surgit la difficulté.

ÉCOLE PRIMAIRE DU MOUTIER (BERNE).
PORTE D'ENTRÉE.

On a voulu proscrire des écoles les tableaux d'histoire, les images de combats, à cause de la cruauté des scènes évoquées. On a remplacé ces sujets, même dans des classes enfantines, par des tableaux d'histoire naturelle, parfois fort savants, et par des représentations coloriées indiquant les ravages de l'alcoolisme et de la tuberculose, etc. Je ne sais si l'innovation est heureuse. L'école devient une salle d'amphithéâtre. Il semble bien plus convenable de donner à la classe, comme le préconise M. Baudin, une décoration sobre, mais artistique et de bon goût. De larges frises, des panneaux sobrement traités dans une « teinte claire et reposante » donneront au milieu où l'écolier doit vivre un charme que ne sauraient procurer des murs nus et blancs, découpés de tableaux noirs. Les « constructions scolaires » nous donnent des frises au pochoir d'après la plante. Nous aimons moins les scènes enfantines, dont les poses semblent gauches et l'idée bien obscure. Les jeux d'enfants sont plus heureusement étudiés, mais les motifs sont bien insignifiants. Il est vrai qu'on peut dégager de ces amusements paisibles une leçon de morale ; mais les belles actions manquent-elles dans la vie d'écolier et ne pourrait-on les y représenter sobrement, avec les leçons d'histoire, nobles et éducatives, les leçons de choses, etc. ?

Les panneaux décoratifs de Bucchi d'une salle de musique à l'école de Lenzbourg peuvent être d'un bon effet, mais appartiennent-ils à la peinture murale ? On y voit des personnages assis en dehors du cadre et l'œil peut tout craindre de leur stabilité ainsi compromise.

Le motif décoratif dans l'escalier de l'école

primaire de Lenzbourg « représentant des jeunes gens assemblés au moment du crépuscule, autour d'un globe céleste et observant, au moyen d'un télescope, les astres qui se lèvent » n'est-il pas plutôt un motif de sculpture convenable pour le fronton de quelque école supérieure de mathématiques ou mieux d'un observatoire météorologique?

pouvait parfois permettre le ciel plus clément de la Grèce ?

Cette représentation, en trompe-l'œil, dans un tympan, ne serait-elle pas mieux remplacée par un sgraffito, sans profondeur, mais de tons lisibles, et reproduisant quelque symbole des études primaires.

Nous craignons de trop étendre cet



Arch. MM. Rittmeyer et Furrer. ÉCOLE PRIMAIRE ET SECONDAIRE DE WELTHEIM. VUE DU PORCHE D'ENTRÉE.

Et puis, pour des enfants d'une école primaire qui ne voient pas « l'art » ni facilement l'idée exprimée, mais seulement ce qui frappe leur imagination, *le rendu,* ne le trouve-t on pas trop réaliste, trop nature, surtout pour la Suisse ? Son climat a-t-il jamais autorisé la liberté du déshabillé que

article ; pourtant, il faudrait dire un mot des fontaines monumentales de quelques écoles. Ou bien, comme à l'école primaire de Nieder-Hallwyl (Argovie), elles sont massives et lourdes, sans caractère dans leurs formes; ou bien elles tendent à la richesse décorative, comme à Lenzbourg, et devien-

nent maniérées. Malgré les éloges de l'auteur, il semble bien là que le cadre ne soit pas du tout fait pour l'objet qu'il renferme.

Certaines écoles ont des façades monumentales et une entrée imposante en forme de porche ou de cloître, parfois. C'est d'une esthétique assez heureuse généralement et d'une utilité pratique pour les élèves. Le porche d'entrée de l'école primaire du Geiselweid à Winterthur, que nous donnons ici, doit être d'un bon effet, s'harmonisant fort bien avec le bâtiment, qu'il grandit.



ÉCOLE PRIMAIRE DE THUNDORF. Arch. M. A. Brenner.
VUE DE LA FAÇADE.

L'auvent de l'école secondaire du Gambach, à Fribourg, n'est pas non plus sans une note artistique, quoique plus sobre que le porche monumental de l'école primaire de Rupperswyl que nous reproduisons. Lui reprochera-t-on quelque lourdeur dans les formes si on le considère isolément ? Nous donnons encore l'auvent de l'école primaire du Moustier (Berne), aux formes brisées et fantaisistes. L'architecte ne pouvait guère adopter une autre disposition, sous peine de maigreur, puisqu'il devait dégager la porte sans masquer la fenêtre qui la surmonte. Le porche d'entrée de l'école primaire et secondaire de Veltheim est moins sérieux. Pourquoi cet énorme pilastre à contrefort, qui ne supporte qu'une charpente de fantaisie ? Au tympan, que font ces trois personnages et que prétendent-ils symboliser ? Ce porche est un encombrement ; il ne répond guère aux belles lignes du bâtiment, dont le pignon seul est de mauvais goût, avec ses rampants amollis, vague souvenir d'une Renaissance décadente.



L'ouvrage de M. Baudin est illustré d'excellents types d'écoles. Nous aimons beaucoup l'école de Lavaterstrasse, à Zurich (pl. XXX), l'école primaire du Geiselweid,



Arch. Th. Hünerwadel.

ÉCOLE SECONDAIRE DU KOHLENBERG,
A BALE. VUE D'ENSEMBLE.

ici reproduite et dont nous avons donné, ci-dessus, le porche d'entrée.

Nous regretterions de passer sous silence l'école primaire d'Oerlikon, si élégante, si sérieusement construite et si pittoresque. Le plan témoigne d'une parfaite entente des besoins d'une école et ménage un dégagement facile avec un bon éclairage.



ÉCOLE PRIMAIRE DE CERNIAT.
VUE D'ENSEMBLE.

Arch. M. A. Andrey.

L'école des Trois Roses, à Bâle, est aussi d'un style bien soutenu, quoique ses pignons aux lignes courbes ne soient pas de formes rationnelles. La façade postérieure, découpée de fenêtres en gradins, paraît chancelante et d'un effet bien faux. Telles autres écoles, celle de Vevey, par exemple, sont d'une ordonnance sérieuse et d'un beau style, sans l'exagération en hauteur qu'on remarque dans presque toutes les écoles suisses. La difficulté de trouver un vaste terrain, en ville, entraîne la nécessité d'élever de nombreux étages. C'est toujours une difficulté, souvent un ennui pour le bon fonctionnement d'une école. Les salles sous les combles, réservées en général au dessin ou à la musique, ne sont pas à recommander : la chaleur et le froid y sont excessifs.

Nous ne pouvons passer en revue tous les types que nous offre l'intéressant ouvrage de M. Baudin. Aussi bien, lui-même nous avertit que, faisant œuvre d'historien, il donne « un peu de tout », non une sélection esthétique. Une remarque encore, pourtant, commune à presque tous les plans. Nous en avons parlé déjà : c'est la difficulté de la surveillance des locaux accessoires et d'un usage journalier, les w. c., par exemple, toujours éloignés et fermés d'une seule porte unique sur le couloir. Les règlements scolaires de beaucoup de pays, en France notamment, leur donnent une autre situation.



ÉCOLE ENFANTINE DE VILLEREUSE (GENÈVE).
FAÇADE SUR LA RUE.

Quelques bâtiments scolaires manquent gravement à la grande règle d'esthétique architecturale qui veut que la destination d'un édifice se lise dans son aspect, dans sa façade et ses grandes lignes. N'hésiterait-on pas un peu devant l'école primaire de Thundorf ? Et cette école enfantine de Villereuse (Genève), d'ailleurs de bonne forme, ne semble-t-il pas que, vu sa destination *d'enfantine,* elle devrait se restreindre à un seul étage, sinon au rez-de-chaussée ? Les écoles de montagne ont bien le caractère du milieu — on les devine faites pour les neiges abondantes et les grandes pluies, telle l'école primaire de Cerniat.

Il semble, d'ailleurs, qu'en Suisse, à l'instar de ce qui se passe en Allemagne, l'art national triomphe. Dans leur ensemble, les écoles suisses se divisent en quelques types régionaux. D'après les cantons, leur architecture relève des traditions provinciales tantôt allemandes, tantôt françaises, etc.

En dehors des nombreuses et belles illustrations qui enrichissent un texte condensé, l'ouvrage de M. Baudin se recommande encore par de nombreux tableaux comparatifs, où les architectes trouveront tous les renseignements indispensables à la construction d'une école moderne. Si nous avons dû regretter, dans la partie historique, certaines appréciations que rien ne justifie dans un ouvrage d'esthétique et de science, d'autre part, nous devons féliciter l'auteur de cet immense travail, où règne, au milieu de tant de documents, une parfaite clarté.

IRIS.

SIC TEMPORA, SIC... ARTES.



SI vous avez fréquenté des artistes peintres, vous avez certainement entendu leurs doléances : l'art est dans le marasme. Que d'artistes relativement bien doués, pleins de l'amour du beau et du désir de bien faire, ne parviennent pas cependant à obtenir un sourire de la fortune ; ils s'estiment heureux si la misère ne frappe pas à leur porte ; combien d'autres sont réduits, pour attirer l'attention, à employer des procédés qui n'ont avec l'art sain que peu de points de contact.

L'art du peintre se présente, de nos jours, dans une position singulière, contraire à toute règle d'équilibre économique, et qui doit aboutir à une chute profonde, à moins d'une réaction en temps utile. En effet, dans cette branche de l'art, l'offre dépasse de plus en plus la demande, et tandis que le nombre des peintres s'accroît, celui des amateurs de tableaux est plutôt en constante diminution.

Les artistes sont portés à en conclure à la décadence du goût dans le public. Notre époque est, au contraire, une période de renaissance artistique ; on entend parler d'art partout et, même dans la demeure du peuple, on cherche à lui ménager une place.

Personne n'hésitera à reconnaître l'amélioration sensible de nos appartements depuis quelque vingt cinq ans ; papiers peints,

meubles, tonalités, effet général ont été améliorés ; et, bien qu'il reste énormément à faire, on sent percer de partout l'idée esthétique, vague peut-être, mais désireuse de se donner quelques règles dans le choix de la couleur et de l'ornementation.

L'art, en voulant reprendre son empire, a senti qu'il devait retourner au principe ancien, redevenir pratique et décoratif et reprendre pied dans la vie commune, au lieu de se perdre dans les sphères supérieures. Il ne pouvait plus être un étranger reçu au cercle de famille ; il lui fallait une place régulière au foyer.

A la faveur de l'électisme du siècle dernier qui avait faussé la balance artistique, l'art du peintre a été élevé au-dessus de tous les autres. Quand un Mécène voulait favoriser les arts, c'était au peintre qu'il s'adressait, à tel point que, de nos jours encore, l'épithète d'artiste n'évoque, dans beaucoup d'esprits, que l'idée de peintre en tableaux.

Je n'en veux pas aux artistes peintres. Combien n'en voyons-nous pas, vrais idolâtres de l'art. C'est au principe même que je m'en prends, et tant que le peintre n'aura pas compris que son art doit être décoratif, il ne sera plus en communion avec l'âme de la foule.

Pour se convaincre de l'indifférence d'un grand nombre de peintres à ce point de vue, il suffit de voir le manque absolu de soin, chez beaucoup d'artistes, d'encadrer leurs œuvres d'une façon conforme à une règle décorative. Le *Bulletin* a donné, il n'y a pas bien longtemps [1], quelques remarques quant aux conditions nécessaires à l'encadrement rationnel d'une peinture, et ce point reçoit déjà meilleure attention chez beaucoup d'artistes contemporains, mais cette attention est encore loin d'être générale, et pour beaucoup de peintres, une lourde moulure quelconque suffit à tout, sans souci de l'appropriation et de la réaction des couleurs.

Où pouvons-nous trouver la raison de ce défaut de sens ornemental chez nos artistes ? La grande raison en est qu'ils ont pour idéal de produire un maximum d'illusion ; le réalisme a tué ce que l'art avait de conventionnel. Le peintre reproduit plus ou moins mécaniquement la nature, et le travail auquel il s'échine pour produire l'illusion l'empêche de donner son attention au point de vue décoratif de son œuvre.

Par contre, que voyons-nous chez nos primitifs ? Leurs œuvres sont conçues d'après un principe tout conventionnel, ramenant l'illusion de la réalité à l'idée décorative. L'imagier du moyen âge pouvait ne pas être un artiste de premier ordre, mais il remplissait un rôle utile et avait sa place indiquée dans les rangs des ouvriers d'art de cette grande époque. Peut-on en dire autant des peintres modernes, dont l'idéal est de représenter les objets tels que les yeux les voient et tels que la nature même nous les offre, avec une réalité que l'artiste ne peut approcher que de loin ?

L'un de plus grands malheurs du peintre de nos jours est l'exposition. Depuis que la vente des tableaux se fait par les expositions, c'est pour elles que les artistes travaillent, et les œuvres conçues pour des conditions temporaires et artificielles ne peuvent avoir

1. Voy. *Bulletin*, 6e année, p. 270.

les attaches intimes que demande l'ornementation de la demeure.

D'un autre côté, dans la foule qui envahit nos salons, combien d'acheteurs? N'y va-t on pas par snobisme? On y prend des airs connaisseurs pour juger une œuvre qu'on ne comprend pas, même lorsqu'elle n'est pas totalement incompréhensible. Il se fait ainsi que les tableaux les plus étranges sont ceux qui attirent le plus l'attention. Mais combien l'art, ou plutôt l'artiste, en tire-t-il d'avantage? Quels sont les snobs assez enthousiastes pour payer en beaux écus sonnants ces œuvres qu'ils vantent tant? Ils sont moins nombreux assurément que ceux qui discutent et pontifient.

Comme, d'un autre côté, nous voyons l'art pénétrer dans la vie de chacun, nous nous trouvons dans une situation peu rationnelle; le peintre offre une œuvre artistique que l'acheteur ne demande plus, et le public, dont l'éducation artistique s'ébauche, demande un art que le peintre ne fournit pas.

La raison de cet état de choses peut s'attribuer en grande partie à la séparation de l'art et du métier. Anciennement, l'ouvrier se trouvait au premier degré de l'échelle des arts : le but pratique de son travail était bien implanté en lui. Lorsqu'il possédait à fond la technique, il montait d'un rang et cultivait l'ouvrage d'art. De cet état intermédiaire, par une sélection naturelle, le peintre mieux doué se plaçait au rang des grands maîtres. Par degrés successifs, il avait acquis un goût pondéré qui était la floraison d'une croissance naturelle, la satisfaction d'un besoin. De nos jours, la sélection, au lieu d'être normale, est généralement toute artificielle. On se sent né artiste dès qu'on a quelque sens artistique et, pour peu que l'on ait pu se procurer un vernis de technique, on se voit immédiatement appelé à prendre place à côté des maîtres de l'art.

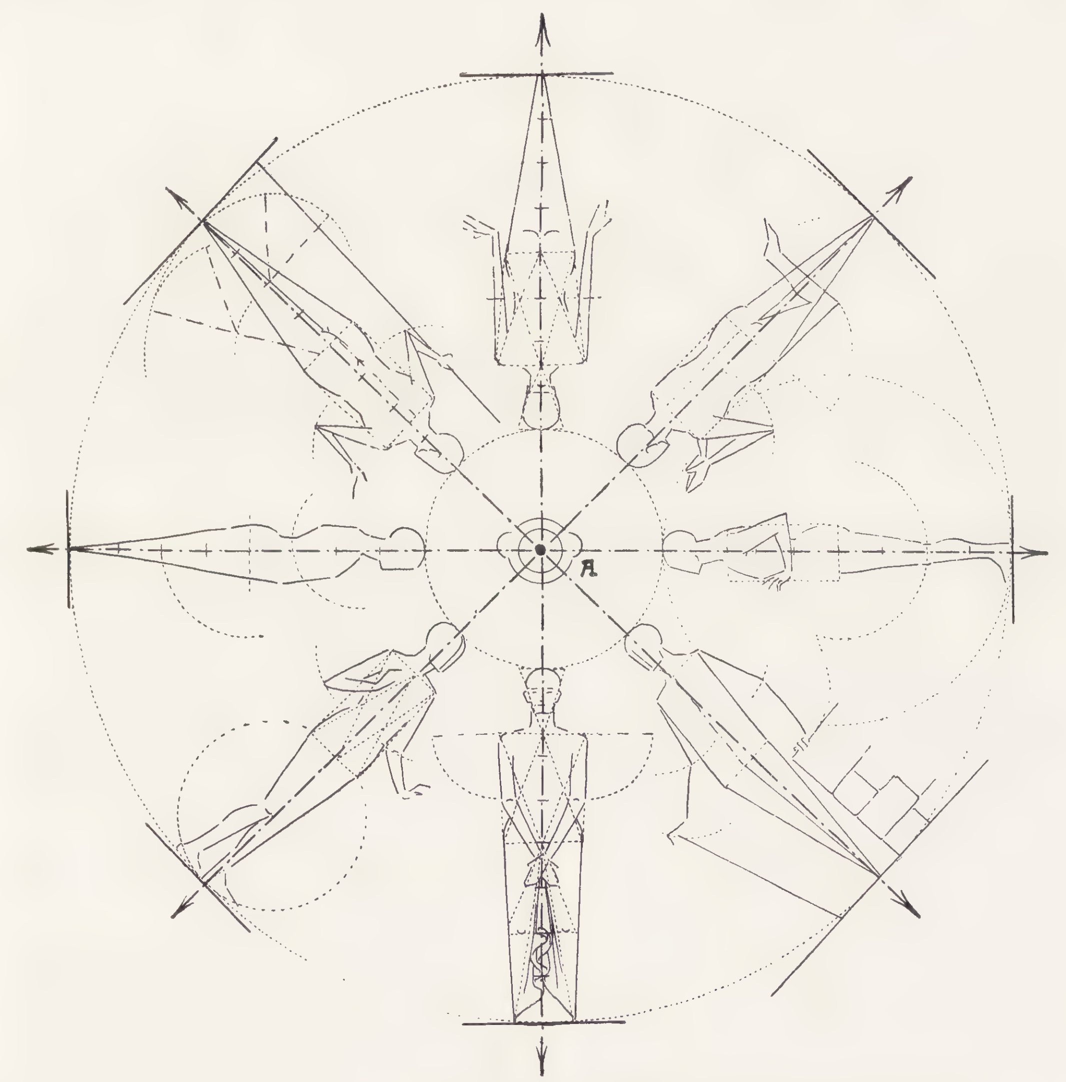
Il est évident que celui que l'art n'a pas touché de sa baguette à sa naissance ne pourra jamais mettre dans ses produits ce sentiment qui fait les chefs-d'œuvre; mais, d'un autre côté, il ne suffit pas de sentir, il faut encore pouvoir exprimer ce qu'on éprouve, et pour un certain nombre de peintres, l'art est trop difficile; pour exprimer leur sentiment, ils doivent se réclamer des libertés qui souvent ne sont que des licences.

Tandis qu'ils sont à végéter, ils pourraient employer leur temps et leurs efforts en apportant à l'industrie l'appoint d'art dont elle sent le besoin. Mais pour cela, il leur faudrait se plier aux règles du métier. Le moment est venu où l'artiste peut reprendre sa place universelle. L'industrie s'efforce de devenir artistique. Quand elle s'adresse à l'artiste pour lui demander son secours, combien de fois ne voyons-nous pas leurs deux forces se contrecarrer, se détruire l'une l'autre? L'artiste, dans la fausse liberté de sa conception, refuse souvent d'obéir aux règles imposées par la technique, oubliant que l'art qu'on lui demande est un art rationnel, un art appliqué. Cependant, s'il ne veut pas être renversé par le flot montant, l'artiste doit marcher avec lui au lieu de lui opposer l'inertie. Qu'il redevienne le premier des ouvriers d'art. Nous le verrons bientôt, alors, par la sélection naturelle du génie, dominer les rangs pressés d'où il sera sorti, tout en communiant avec l'âme de la foule.

C. B. O.

LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART INDUSTRIEL[1].

Ainsi que nous l'avons vu précédemment, dans toutes les positions possibles, l'axe vertical d'aplomb d'une figure passe toujours par le centre de gravité. Que la figure soit libre, suspendue, au repos ou en action, l'axe est toujours médian par rapport



ROTATION DE LA FIGURE DROITE AUTOUR DE SON AXE.

1. V. *Bulletin*, 7e année, p. 45. — Cette très intéressante étude, que nous avons dû interrompre assez longtemps par suite des hasards successifs de la mise en pages, sera continuée sans interruption.

aux masses du corps, indépendamment des vêtements et, dans tous les sens, par rapport aux masses équilibrées. Il est donc utile de

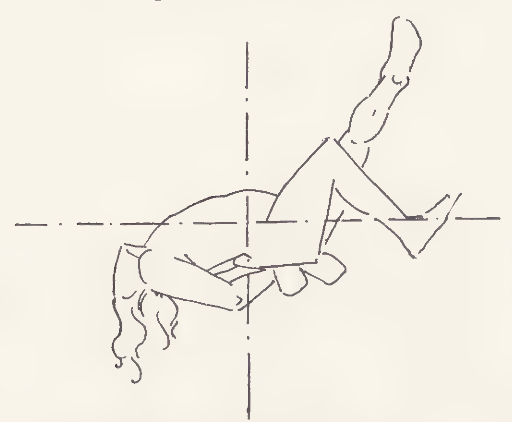


FIGURE EN MOUVEMENT DE CHUTE.

montrer la rotation du corps, en position droite autour de l'axe pivot, en face, en profil ou en n'importe quel intermédiaire. Nous avons vu suffisamment, par le passé, les règles de construction et de stabilité pour ne pas nous étendre sur chacune des particularités de la figure ci-contre, dont les schémas, construits géométriquement, mettent en place la figure en rotation sur l'axe. La même observation est à faire pour toute autre figure, qu'elle soit libre, chargée ou en mouvements divers. Dans tous les cas, cette rotation possible est la condition indispensable à la stabilité de la figure.



Le corps en chute par lequel nous terminerons cet aperçu de statique pratique, est abandonné à son seul poids matériel de tronc et de membres, isolés ou chargés. L'axe de symétrie de valeurs est facile à établir, puisqu'il suffit d'équilibrer les deux valeurs de masses de chaque côté, quelle que soit la direction de cet axe, verticale ou oblique, selon que la figure est lancée ou simplement tombante.

Il y a lieu, cependant, pour provoquer l'impression de la chute, de faire dominer la masse située en dessous de l'axe horizontal de la figure sur celle qui se trouve au-dessus. C'est le contraire de la figure volante : l'effet et l'impression sont inverses. Cette circonstance est nécessaire à l'aspect de la chute, une masse devant, physiquement, en entraîner une autre moins considérable. Ordinairement, l'impression sera encore accentuée par le renversement de la figure qui aura la tête en bas et les jambes en l'air.

Ce sommaire suffit, croyons-nous, pour faire voir et comprendre le rôle de la géométrie dans l'emploi de la figure humaine par l'ouvrier d'art, tant comme moyen de construction que comme moyen d'impression et d'expression. Dans la suite, nous



FIGURE EN MOUVEMENT DE CHUTE.

comptons pouvoir montrer l'application de ces principes, en des spécimens d'époques, d'auteurs et de styles différents, sous le rapport de la mise en page ou de la répartition en composition, ainsi que sous le rapport du geste ou de l'action expressive.

(A suivre.) F. F.-G.

VARIA.

LES FORMES ARCHITECTURALES sont étroitement dépendantes des matériaux utilisés. Tel est le principe qui a été parfaitement mis en valeur par M. le professeur L. Cloquet, dans une circonstance fort intéressante.

Tous nos lecteurs connaissent la Basilique de Notre-Dame de la Treille, à Lille. Cette cathédrale moderne, commencée depuis de longues années et constamment poursuivie, est loin d'être achevée. Le chœur et les chapelles rayonnantes sont aujourd'hui à peu près terminées. L'achèvement complet n'apparaît que dans un avenir éloigné.

La situation ne manque pas d'un intérêt spécial au moment où l'on met la main, à Bruxelles, à une Basilique nationale.

Voici la question soulevée par les administrateurs de Notre-Dame de la Treille et soumise à M. L. Cloquet par une lettre de M. le chanoine Vandame.

T. H. Maître,

C'est un avis que je viens solliciter de votre haute compétence, au nom du Conseil d'administration de la *Société de Notre-Dame de la Treille*. Puis-je me permettre de vous exposer brièvement le point sur lequel il est divisé momentanément? En votre qualité de rédacteur de la *Revue de l'Art chrétien*, vous étiez désigné pour trancher la question : on a été unanime à le reconnaître et à accepter d'avance votre décision.

Il s'agit des sacristies de la Basilique de Notre-Dame de la Treille, prévues par l'architecte Leroy sur le côté méridional de l'édifice, et tout à fait remarquables, croyons-nous, comme morceaux d'architecture. Nous sommes tous d'accord, par conséquent, pour les lignes et le style de ces sacristies et dépendances, mais quels en seront les matériaux? Voilà la question.

Ces bâtiments accessoires seront-ils *entièrement* construits en pierre de Soignies ou bien le seront-ils partie en briques, partie en Soignies? Ce sont là les deux opinions.

Les uns prétendent que l'unité de l'œuvre exige que les mêmes matériaux soient employés pour les parties principales comme pour les parties accessoires de la future cathédrale; les autres soutiennent que les dépendances d'un édifice somptueux doivent être plus modestes et qu'il suffit de rappeler la richesse des matériaux qui le constituent en les employant çà et là pour faire ressortir quelques points plus intéressants de ces bâtiments accessoires.

Poussant plus loin leur idée, les partisans de ce système estiment que la construction du transept (non encore commencée) pourrait se faire partie en Soignies, partie en briques. Il est vrai que tout le chœur de la Basilique avec ses cinq chapelles absidales, dont on admire la superbe ordonnance, est entièrement construit en pierre de Soignies, mais c'est là la portion la plus auguste de la future cathédrale de Lille, celle où les saints mystères sont célébrés chaque jour, celle où la statue miraculeuse de notre Madone est vénérée. Dès lors, rien de plus légitime que d'exprimer tant au dehors qu'au dedans, par des matériaux de prix, le respect et la dévotion des fidèles.

Quant au transept, il abritera dans ses flancs les foules humaines pour les heures des offices et ne semble pas demander une dépense aussi importante que le chœur, le sanctuaire et les chapelles rayonnantes.

D'où les deux questions, très honoré Maître, que je serais heureux, si possible, de voir traitées ou tout au moins résolues dans *l'Art chrétien*, pour l'édification de tous vos lecteurs en général et des administrateurs de Notre-Dame de la Treille en particulier :

1° Les sacristies d'une basilique jusqu'ici construite en pierre de Soignies (dont le mètre cube brut nous revient à 100 fr. et à 300 fr.

quand il est sculpté), doivent-elles être construites également en pierre de Soignies ou bien peuvent-elles l'être simultanément, dans la proportion de 50 à 60 p. c., avec la brique rouge du pays ?

2° Le transept et les nefs d'entrée d'une cathédrale XIIIe siècle peuvent-ils être construits avec des matériaux moins riches que le chevet de la même cathédrale, uniquement édifié en pierre de Soignies ?

Tel est le mandat qui m'a été confié par le Conseil d'administration auprès de vous.

Je vous prie de daigner agréer, etc.

Chanoine H. VANDAME,
chapelain de Notre-Dame de la Treille.

*
* *

M. le professeur Cloquet a répondu par la belle consultation qui suit :

Le Conseil d'administration de la Société de Notre-Dame de la Treille, préoccupé de réduire le coût considérable de la nouvelle cathédrale et en même temps de proportionner la richesse des différentes parties de l'édifice à l'inégale noblesse de leur destination respective, s'est demandé s'il n'y aurait pas lieu de remplacer, dans certains parements extérieurs, la pierre de taille par la brique.

La question se pose pour les nefs encore à construire de la cathédrale et ensuite pour la sacristie.

En ce qui concerne l'église, le chœur est construit en pierre de Soignies. « Mais, observe-t-on, c'est la portion la plus auguste de la future cathédrale de Lille, celle où les saints mystères sont célébrés chaque jour, celle où la statue miraculeuse de Notre-Dame est vénérée. Dès lors, rien de plus légitime que d'exprimer tant au dehors qu'au dedans, par des matériaux de prix, le respect et la dévotion des fidèles. Quant au transept, il abritera dans ses flancs les foules humaines pour les heures des offices et ne semble pas demander une dépense aussi importante que le chœur et le sanctuaire et les chapelles rayonnantes. » Telle est l'idée mise en avant.

La distinction ainsi formulée entre les différentes parties de l'église me paraît forcée ; elle est d'ailleurs visiblement suggérée par une préoccupation d'ordre économique. En réalité, il est plus naturel de rechercher l'unité du vaisseau et d'envisager la solidarité de ses parties dans une commune destination, dans l'ensemble qui constitue la *maison du Seigneur*. Sans doute, il est juste de marquer la prééminence du chœur, qui s'affirme, dans le plan français, même à l'extérieur, par le développement magnifique du déambulatoire et de sa couronne d'absidioles. La gradation est accentuée en outre par le détail des sculptures et la multitude des fenêtres qui ajourent le rond point. Cette progression des effets prestigieux de l'ordonnance architecturale sera encore accentuée plus tard par la richesse croissante des nefs vers le chœur, des peintures murales et des vitraux, par la splendeur du mobilier du chœur, etc. Cet entraînement de la pensée vers le sanctuaire est utile surtout à l'intérieur : c'est pour les fidèles présents aux offices qu'il importe que la gradation dans la richesse d'aspect s'accuse de manière à favoriser le sentiment d'adoration.

Mais ce serait exagérer en tous cas cette expression et dépasser le but raisonnable, que d'accuser au dehors, par une différence marquée jusque dans l'appareil de la construction, des distinctions qui ne doivent s'exprimer qu'en nuances et de manière plutôt discrète.

Si le départ proposé plus haut entre les matériaux des murs était réalisé, le public se tromperait certainement sur l'intention du constructeur; il déplorerait que l'église, commencée toute en pierre par le chœur, n'ait pu être terminée dans les mêmes matériaux. Ou plutôt il ne s'y tromperait pas, et il sentirait tout de suite que l'expression symbolique n'a été que le prétexte d'un parti suggéré, en réalité, par des raisons d'économie.

D'ailleurs, les anciens, dont il est judicieux de suivre les exemples en une œuvre empreinte d'art traditionnel comme la cathédrale de Lille, ont toujours réalisé l'unité dans le vaisseau de l'église, qu'ils ont envisagé en bloc comme un

édifice sacré dans toutes ses parties, prodiguant les splendeurs du décor sculptural non seulement au chevet et au sanctuaire, mais souvent plus encore peut-être au frontispice, à l'entrée, à telle enseigne que les portails sont de beaucoup les parties les plus brillamment décorées des grandes cathédrales. Aussi aucun des grands artistes qui sont entrés en lice dans le célèbre concours d'où est sortie la conception du monument qui nous occupe, au moins aucun des lauréats de ce concours, n'avait compris la Basilique autrement que comme un ensemble harmonieux et uniforme dans sa structure générale. M. Leroy, l'auteur des plans définitifs, en avait également fait un organisme unique, en quelque sorte poussé d'un jet, et cette unité de son œuvre est un de ses mérites essentiels.

L'idée de traiter partiellement en briques les murs de l'église basse serait donc contraire aux traditions anciennes, ainsi qu'au sentiment artistique; elle n'aurait pas même le mérite d'exprimer par d'assez justes nuances les particularités de la destination des diverses portions de l'église. Mais elle aurait par contre un inconvénient des plus graves, ce serait de dénaturer la conception de l'architecte.

Certes, les droits de l'artiste ne sont pas absolus, l'architecte travaille pour l'édifice et l'édifice n'est pas fait pour l'architecte. Moi-même, ces derniers jours, j'ai élevé la voix publiquement à l'encontre d'un confrère éminent mais intransigeant [1], qui voulait sacrifier l'esthétique d'une capitale et les intérêts d'une industrie nationale à son culte pour une couleur de pierre, ou du moins à ses prédilections personnelles pour une expression déterminée de style. Ici, au contraire, je signale le danger qu'il y a, au point de vue de la réussite d'une grande œuvre, à modifier d'une manière radicale les moyens d'exécution prévus par l'auteur des plans. Il s'agirait à présent de toucher profondément non seulement à l'unité de l'œuvre, mais encore à son degré de noblesse, il serait question d'admettre pour certaines parties un matériau vulgaire, de transformer leur physionomie extérieure en introduisant des matériaux *contrastants* au lieu de matériaux uniformes. Il y a plus, et c'est le côté le plus fâcheux de la solution proposée, il s'agirait de troubler profondément la structure même de l'édifice. En effet, autre chose est, au point de vue de la constitution intime d'un édifice, de l'ériger en maçonnerie *homogène* de grand appareil, ou bien, comme disent les architectes, en maçonnerie *mixte*, en associant de petits et faibles matériaux avec d'autres plus robustes.

1. M. Maquet, à propos du Mont-des-Arts.

En réalité, il y a deux manières d'associer la brique à la pierre de taille. La première, trop usitée en Belgique et dans le Nord de la France, et qui imprime un caractère prosaïque à des constructions cossues, consiste à dessiner les façades comme pour être faites tout en pierre de taille, sauf à remplacer purement et simplement, dans le gros œuvre, la pierre par la brique. Sur le fond relativement sombre du parement en briques se détachent crûment les cordons et les corniches, les chaînes et les encadrements des baies. C'est une manière utilitaire, brutale, antiartistique.

L'autre manière est celle des anciens. Ceux-ci n'ont pas reculé devant l'emploi de la brique, même pour les cathédrales. L'architecture lombarde, si monumentale, est une architecture de brique. L'Allemagne et l'Espagne ont produit des chefs-d'œuvre en ce genre. Le Languedoc est couvert d'églises en briques, Saint-Sernin de Toulouse est un superbe édifice, et la cathédrale d'Albi, tout en briques même au dehors, est un des beaux monuments de France. Nous-mêmes sommes fiers de l'architecture en briques de Bruges et de la Flandre maritime. De son côté, l'école brabançonne se distingue par une union intime, savoureuse, pleine de style, de la brique et de la pierre blanche.

Mais, dans ces différents styles, on a fait de la brique un usage véritablement artistique, en créant des FORMES ARCHITECTONIQUES APPROPRIÉES à son emploi. Les lignes maîtresses de la construction se sont modifiées en conséquence de l'intervention de ce menu matériau, soit dans des maçonneries homogènes comme les roses façades de Bruges, soit dans

des maçonneries mixtes, comme les jolies constructions de l'ancien Brabant. En général, l'architecture belge tire ses caractères et son style de l'emploi plus ou moins parcimonieux de la pierre combiné avec celui de la brique, dans un appareil approprié de petite hauteur et dans des formes en quelque sorte aménuisées.

Quand l'utilisation de la brique entre dans une maçonnerie mixte vraiment artistique, tout le parti architectural s'en ressent; le mélange des matériaux devient intime, et la pierre, de son côté, est astreinte à des allures particulières; elle prend un rôle tout autre que dans les portions correspondantes de constructions tout en pierre. Nécessairement alors, l'appareil se complique, les reliefs s'atténuent, l'ensemble s'accentue en finesse, et la construction offre un caractère *sui generis*, bien distinct de celui de la grande architecture, aux formes plus plantureuses, aux généreuses saillies, qu'engendre l'exclusif emploi de la pierre de roche; architecture qui est celle des grandes cathédrales du Nord de la France et qui est magnifiquement développée dans la cathédrale de Lille, telle qu'elle a été conçue et en partie édifiée.

Si l'on voulait donc introduire la brique dans les parements extérieurs de cette belle cathédrale, toute la composition architectonique devrait être réétudiée en conséquence. Un grand artiste serait certes capable de réaliser dans ces données une composition fort belle, peut-être mieux appropriée au terroir de la cité flamande; mais ce serait une œuvre nouvelle, qui se juxtaposerait sans harmonie [1] au chœur élevé sur le noble plan de M. Leroy.

Pour celui qui a saisi l'importance de ces dernières considérations, il est évident que l'introduction de la brique dans les fonds des parements extérieurs ne dénaturerait pas moins la sacristie que l'église elle-même. Les baies des fenêtres avec leurs larges encadrements et leurs archivoltes ne se fondraient plus comme à présent dans l'ensemble, et leur appareil, au lieu de se relier intimement à celui du gros œuvre, formerait un contraste heurté, qui modifierait tellement l'effet esthétique prévu par l'architecte, que ce serait une trahison envers son œuvre.

L. Cloquet.

1. N. du *Bulletin*. — C'est peut-être trop absolu. Nous n'oserions pas affirmer qu'un grand artiste (le grand artiste est une condition nécessaire) ne pourrait pas composer des parties, faites d'autres matériaux, en harmonie et en unité avec des parties existantes. Ce qui est certain, c'est que l'ensemble de l'œuvre s'en trouverait complètement modifié. Cette solution équivaudrait à l'abandon du plan primitivement adopté.

Cette modification fondamentale serait-elle un bien ou un mal ?

Voilà une autre question, question de fait, dont la solution dépendrait de la valeur respective du projet primitif et du projet nouveau, et pourrait être dominée quelquefois par les circonstances économiques. Mais une faute aussi lourde que certaine, serait de poursuivre, en briques, l'exécution des plans actuels. M. Cloquet l'a parfaitement démontré.



LES ARTS INDUSTRIELS de la Chambre de commerce (Union syndicale) de Bruxelles se sont reconstitués dernièrement en section spécial. Actuellement, cette section compte 325 membres.

A la séance inaugurale, M. G. Combaz a prononcé un intéressant discours, abondant de vérités, dont nous donnons le résumé suivant :

« Nous admettons, a dit M Gisbert Combaz, nombre de notions non expérimentées que l'habitude finit par nous faire considérer comme vérités absolues. Telle est la suprématie attribuée à certains arts, legs de vieilles esthétiques.

» Tous les arts sont égaux s'ils dégagent de l'idéal ; l'outil n'y fait rien, ni la nature, mais seulement, comme le dit Camille Lemonnier, « le rêve fixé, cette emprise sur les sphères mystérieures où s'agite notre âme ».

» La division des œuvres d'art en deux classes : Beaux-Arts et Arts décoratifs, en plaçant comme point de départ le caractère d'utilité ou d'utilisation fréquente, est absolument fausse, car toutes les œuvres d'art doivent servir à

quelque chose. Cette division a comme inconvénients de reléguer à l'arrière-plan des œuvres d'art indispensables, pour créer autour de nous une ambiance de beauté.

» Elle doit amener rapidement la décadence des Arts dits décoratifs, en laissant la création de ces œuvres aux moins bien doués d'entre les artistes, en favorisant, par paresse ou incompétence, la tendance au pastiche et à l'imitation.

» Par contre-coup, cette funeste manière de voir produit la décadence de la grande peinture décorative et de la sculpture architecturale par l'habitude que prennent les artistes de faire des œuvres isolées et sans souci de leur emplacement.

» Cette division n'a jamais existé aux grandes époques de l'art (l'orateur en a donné de nombreux exemples en projections photographiques) ; elle fut surtout le produit de l'esthétique bourgeoise. Sous l'ancien régime, rois, princes, grands seigneurs, faisant la loi, songeaient à embellir leurs demeures et se faisaient gloire de s'attacher des artistes. La bourgeoisie, qui remplaça l'ancien ordre social, sans tradition d'art, favorisa l'éclosion d'œuvres isolées, faciles à emporter, pour décorer les hôtels, qu'elle n'occupait qu'un certain temps et certainement pas pendant deux générations. Sa vanité et son amour du lucre trouvèrent leur compte à posséder des œuvres d'art uniques, haut cotées, dont on pouvait au besoin tirer fortune. Le résultat fut une recherche excessive d'originalité. Depuis quelques années, de plus saines notions semblent vouloir se faire jour, peu encouragées d'ailleurs par les pouvoirs publics, mais que les industriels, mieux avisés, paraissent vouloir soutenir. Des tentatives d'art nouveau, peut-être pas toujours heureuses, mais en tout cas dignes d'intérêt, se sont produites dans tous les pays.

» Il faut espérer, dit l'orateur en terminant, que notre prochaine Exposition de 1910 montrera les sérieux efforts de toute une pléïade d'artistes et d'industriels ayant courageusement abandonné les anciennes formules pour créer des œuvres plus belles, parce que plus raisonnables, que toutes les imitations de styles défunts faites jusqu'ici. »

La Section des arts industriels a pris comme devise : « Une pensée d'art en toute chose. » Ce sera, espérons-le, le résumé de son programme et de son action Sa reconstitution aura marqué une étape du progrès de l'art dans le métier.



LA CRÉATION D'UN MUSÉE D'ART INDUSTRIEL à Anvers est projetée par un groupe très actif, *Les Schalden*, qui célèbrera bientôt le vingtième anniversaire de sa fondation. Voici quelques indications données à ce sujet par un des membres du groupe, M. J. Baetes. Elles sont de nature à nous faire voir la marche des idées depuis une vingtaine d'années.

Après avoir exposé comment le Cercle s'attacha d'abord à corriger le goût et à perfectionner la qualité artistique des cortèges anversois, M. Baetes continue :

« Cette direction que nous avions ainsi donnée aux manifestations populaires de la rue, nous résolûmes de l'imprimer également dans le domaine de l'industrie, des métiers. Il suffit d'une visite au musée du Folklore pour se rendre compte que nos ancêtres savaient donner un cachet original à l'objet le plus minime, le plus vulgaire. Nous eûmes tout de suite des adhérents, et la première exposition que nous organisâmes, en 1896, au Cercle artistique, fit sensation. Depuis, tous les ans, nous avons organisé un salon d'art appliqué ; on y pu voir des panneaux décoratifs, des objets de mobilier, de ferronnerie, de dinanderie, des vitraux, des reliures, de la céramique, de la poterie, même des maquettes de décors de théâtre. Des conférences ont été données dans ces salons, notamment par notre compatriote Henri Van de Velde, qui vint spécialement de Weimar nous parler du renouveau de l'art décoratif.

» Vous connaissez nos annuaires, almanachs,

recueils de proverbes, de *lieaer*, de chansons populaires, auxquels nons nous efforçons de donner un tour original au point de vue typographique, du brochage, de la reliure, de l'illustration aussi. Le prochain annuaire, qui perpétuera le souvenir de notre vingtième anniversaire, sera un vrai petit chef-d'œuvre — tout au moins ferons-nous notre possible pour qu'il soit tel.

» Nous avons eu beaucoup d'imitateurs. Il s'est formé des sociétés d'art appliqué à Gand, à Liége, à Malines, à Lierre, à Bruges [1]. A quoi tendent maintenant tous ces efforts ? A la création d'un musée d'art industriel.

» En Allemagne, la plus petite ville possède un musée de ce genre. Les pièces qu'on y rencontre ne sont pas toujours authentiques, mais, par contre, il s'y trouve nombre de moulages, de fac-similés, de reproductions dont les originaux ornent un musée plus considérable. Et cela seul importe, car, au point de vue enseignement, l'utilité d'une reproduction, pourvu qu'elle soit fidèle jusque dans ses moindres détails, est la même que celle de l'objet authentique. Ces musées, au surplus, ne sont pas des institutions mortes : dans l'un d'eux j'ai rencontré un artiste qui avait éparpillé à terre une collection d'affiches afin de l'étudier plus à son aise. Car le funeste écriteau : « défense de toucher aux objets exposés » doit être rigoureusement banni si l'on veut que le musée remplisse son but utile. En Angleterre on fait voyager les collections d'une ville à l'autre, et c'est ainsi qu'on trouve dans l'un ou l'autre petit centre d'Ecosse des objets appartenant au fameux musée de South Kensington de Londre.

» Or pourquoi n'aurions-nous pas, à notre tour, ce musée qui est destiné à compléter l'éducation professionnelle de nos artisans ? Sa création s'impose impérieusement. Il en est souvent question et, tous les six mois, l'un ou l'autre comité « ad hoc » s'en occupe. D'excellentes résolutions sont prises et puis... chacun s'en retourne chez soit. Cela n'empêche que, par la force même des choses, avant qu'il soit longtemps, la ville sera obligée de consentir aux sacrifices nécessaires à cet effet. »

1. A Gand et à Bruges, il existe des musées d'art industriel.



VILLARD DE HONNECOURT.

UCUN siècle ne rechercha autant que le nôtre la science du passé et aucun ne connut une pareille absence de caractère dans ses monuments. Ses architectes n'ont pas su tirer profit du travail gigantesque auquel se multiplièrent de savants archéologues. C'est ce que Viollet-le-Duc, plus archéologue qu'architecte, nous montre dans ses *Entretiens*. Il y insiste surtout sur la méthode à suivre par les architectes dans leurs études : c'est par l'analyse qu'ils arriveront à la synthèse. Dans un même ordre d'idées, je veux attirer l'attention sur la manière dont nos monuments furent conçus et dessinés, et j'ai pensé qu'il serait utile d'en faire une application à la cathédrale gothique, ce *compendium* de l'art du moyen âge, en observant comment elle fut dessinée et bâtie.

Il m'est toujours très agréable de me représenter l'architecte occupé à concevoir et à élaborer son œuvre. S'il est vrai que les édifices anciens ont des qualités que les nôtres n'ont plus, il en résulte que nos monuments nationaux méritent d'être examinés en premier lieu avec une respectueuse et profitable attention Si les temps ont changé, si nos besoins ne sont plus les mêmes que ceux de nos pères, néanmoins nous vivons encore sur notre sol et nous avons conservé notre caractère national dans sa pureté.

Si, malgré cela, j'ai recours à un document étranger, c'est que l'album de Villard de Honnecourt est presque seul à nous offrir le moyen plus ou moins complet de nous rendre compte des qualités de l'architecte médiéval, ainsi que de sa façon d'étudier et de travailler. Cette connaissance du travail personnel de l'architecte médiéval dans sa « Bauhütte » n'est pas encore très profondément explorée, mais il paraît certain que l'organisation des architectes était internationale ; il se comprend donc que nous puissions tirer grand profit des esquisses d'un architecte français du XIIIe siècle.



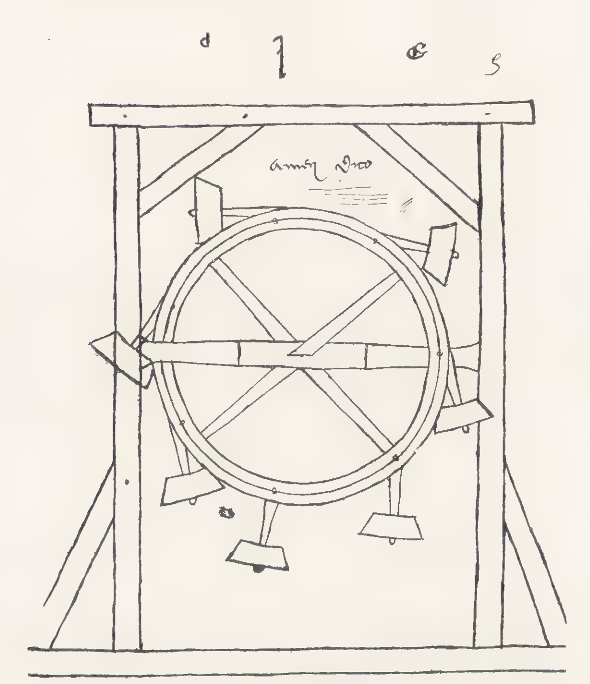
Willemin, dans ses monuments français inédits, puis, en 1849, Quicherat, furent les premiers à parler de Villard de Honnecourt.

Son album est conservé à la Bibliothèque nationale, parmi les manuscrits de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés ; il faisait partie de la bibliothèque de cette abbaye et fut confisqué lors de la Révolution : un cachet rouge à la première page en fait foi.

Au catalogue, il porte le nombre 1104 et se compose de 33 pages de parchemin ordinaire (23 × 15), reliées en peau de truie. Certaines feuilles doivent s'être égarées, témoin cette annotation du XVe siècle : « En ce livre à quarante et un feuillets. Mancel. » A d'autres indices, on peut voir qu'il manque 21 feuilles ou 42 pages, donc environ 2/5. On y trouve des dessins et des explications

écrites. Les dessins sont tracés à l'encre et au trait; un seul est fait au lavis [1].

A la première page, l'auteur donne son état civil et, contrairement à l'usage de ses



Maint ior se sunt maistre desputé de faire tor ner une ruee par li seule ues en ca co en puet faire par mailles nonpers par uif argent

PERPETUUM MOBILE.

contemporains, il demande dès le début les prières de ses lecteurs. Dans les notes, on trouve quelques renseignements biographiques intéressants à noter : il se nomme Wilars, est né à Honnecourt, s'exprime en son patois natal, semble avoir des connaissances générales et a voyagé en France et jusqu'en Hongrie. Il étudia avec grand intérêt le chœur de la cathédrale de Reims.

Donner la succession chronologique de ces faits ne serait pas chose facile, vu le désordre des esquisses; ce qui est certain, c'est que Villard appartient au XIII[e] siècle; on le voit au style de ses dessins et au caractère de son écriture. Il conçut les chœurs de Notre-Dame de Cambrai, de Vaucelles et de Saint-Etienne de Meaux; il traça encore les plans d'une église de Cisterciens, mais on ignore si cette église fut construite.

Il semble que les chapelles du chœur de Reims ont servi de modèle au chevet de Cambrai, qui est de 1230. Or, Quicherat fixe le voyage de Villard, en Hongrie, à 1244-1247 et le chœur de Saint-Elisabeth de Cassovie ressemble fort à celui de Meaux.

L'église actuelle de Cassovie date du XIV[e] siècle, mais elle paraît bâtie sur des fondations plus anciennes, qui ont pu être disposées d'après les plans de Villard. Ce point est acquis d'ailleurs, grâce aux archives de l'endroit.

Il n'est pas improbable non plus que Villard ait participé à l'église de Sainte-Elisabeth de Marbourg, qu'on dirait calquée sur celle de Cambrai, pour laquelle précisément sainte Elisabeth avait une grande admiration, à laquelle elle coopéra pécuniairement en 1230 et où une chapelle lui fut dédiée après sa canonisation.

Lors de l'édification de la cathédrale de Cambrai, Villard était donc un homme « arrivé »; il collabora aux transformations du roman et au développement du gothique : ce titre suffirait à rendre ses études très intéressantes.

D'après Quicherat, le contenu de l'album se résume en :

1° Mécanique;

2° Géométrie pratique et trigonométrie;

1. Voyez Lassus Dorcel, *Album de Villard de Honnecourt*, Paris, Imprimerie impériale.

3° Maçonnerie et sculpture ;
4° Menuiserie;
5° Dessins architecturaux;
6° Ornementations;
7° Figures;
8° Meubles ;
9° Objets étrangers à la connaissance spéciale du dessinateur ou de l'architecte.

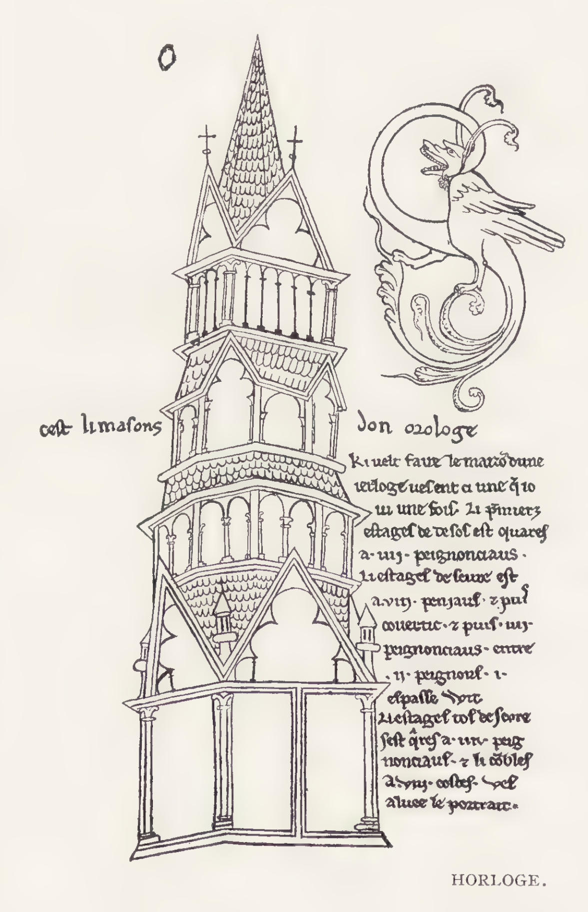
Telles sont les grandes lignes ; mais nous ne nous occupons ici que des dessins relatifs à la construction :

1. Notre attention est retenue en premier lieu par un *perpetuum mobile*. Voici les explications rétablies d'après le texte en vieux français : « Maintes fois, les maîtres se sont disputés pour faire tourner une roue d'elle-même. On peut y parvenir par un nombre impair de maillets ou par le mercure. » Le dessin est un exemple de perspective et de dessin géométral combinés.

2. Puis il y a une caisse d'horloge, telle qu'on en trouvait beaucoup dans les grandes cathédrales, et exécutée probablement en bois ; elle est maladroitement dessinée.

3-4. Laon : « J'ai été, disent les notes, en bien des pays, comme on peut le voir ici, mais en aucun lieu je n'ai vu une tour pareille à celle de Laon. Voici le premier étage avec les fenêtres. Plus haut, la tour a huit arêtes et les filleules sont carrées, leurs colonnes groupées par trois ; puis viennent des arcs et un entablement, et au-dessus les filleules ont huit colonnettes ; entre celles-ci, un bœuf passe la tête. Ensuite il y a les arcs et un entablement et par-dessus un comble avec huit crêtes. Chaque côté est percé d'une baie. Regardez bien et vous verrez toute la disposition et l'élévation et comment les filleules changent d'aspect. Et songez que, quand vous voulez bien bâtir et avec de grands piliers, il faut faire choix de ceux qui ont assez d'avant-corps. Faites attention à votre affaire, vous ferez œuvre d'homme sage et intelligent. »

Ce dessin de Villard diffère en beaucoup de points de la réalité. On s'est demandé ce que signifient les bœufs. Guibert de Nogent, qui rapporte quantité de détails par rapport à la cathédrale de Laon, dit qu'un jour un

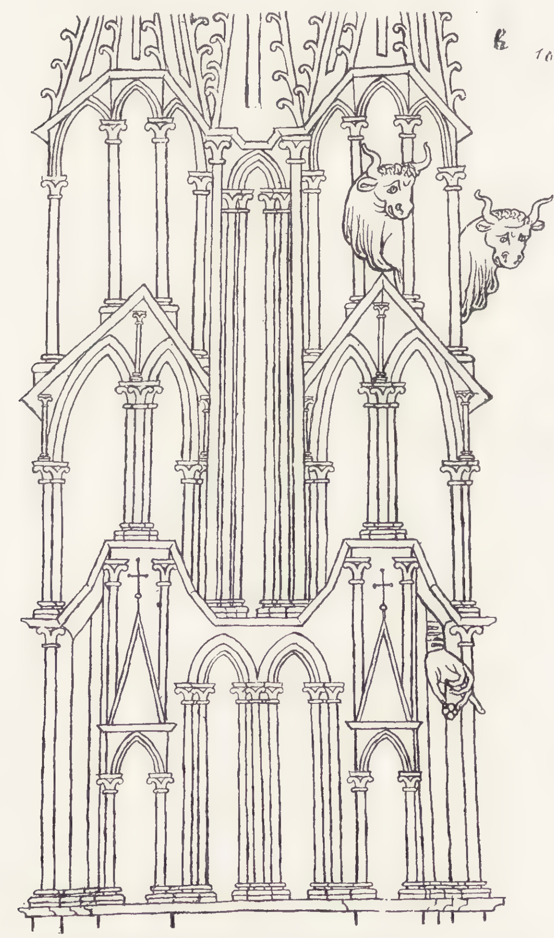


HORLOGE.

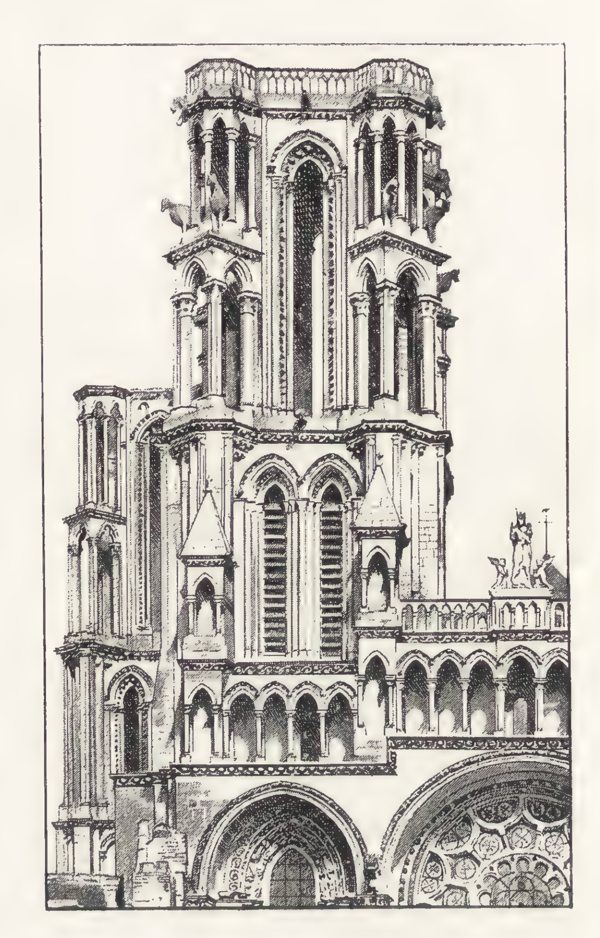
des bœufs employés à amener le matériel tomba à terre d'exténument. Alors on vit un autre bœuf — venu on ne savait d'où — achever la besogne du premier et disparaître

immédiatement après. Selon les traditions locales, on employait les bœufs à traîner en haut les poids lourds et le souvenir de ces auxiliaires muets est un trait magnifique des artistes naïfs, calmes et joyeux qui travaillèrent à ces gigantesques édifices.

5. A côté d'un plan, avec abside rectangulaire du chœur, on peut lire : « Voici une église carrée projetée pour l'ordre de Cîteaux .» On connaît la grande influence des Cisterciens et leur façon d'interpréter stric-



UNE DES TOURS DE LA CATHÉDRALE DE LAON.



LES TOURS DE LA CATHÉDRALE DE LAON. ÉTAT ACTUEL.

tement la règle de saint Benoît sur le développement de l'architecture : leur règle de vivre et de construire était la simplicité ; de là le chœur carré de leurs églises.

A côté, on peut voir le plan de Notre-Dame de Cambrai, hélas disparue. On en trouve une restitution dans Lassus et Darcel.

Cette église a été vendue comme « domaine national » en 1796, puis elle fut démolie. On en a, en outre, un plan édité par Lassus, ainsi que les élévations dessi-

nées par Schnaase, d'après un plan en relief de Cambrai, à 1/600me, emporté par les Prussiens et actuellement conservé à Berlin.

Il est daté de 1615.

6. Deux plans de chœur avec titre : « Cidessus une église avec double pourtour de chœur, conçue par Villard de Honnecourt et Pierre de Corbie. » On dirait un compromis entre les églises à chevet carré et celles à chevet polygonal.

7. Un dallage avec titre : Etant en Hongrie, je vis un pavement d'église fait de cette manière. A côté est le plan d'un pilier à colonnettes engagées. La rosace est celle de Notre-Dame de Chartres.

8. Trois différentes constructions de charpentes et une lanterne à chandelle

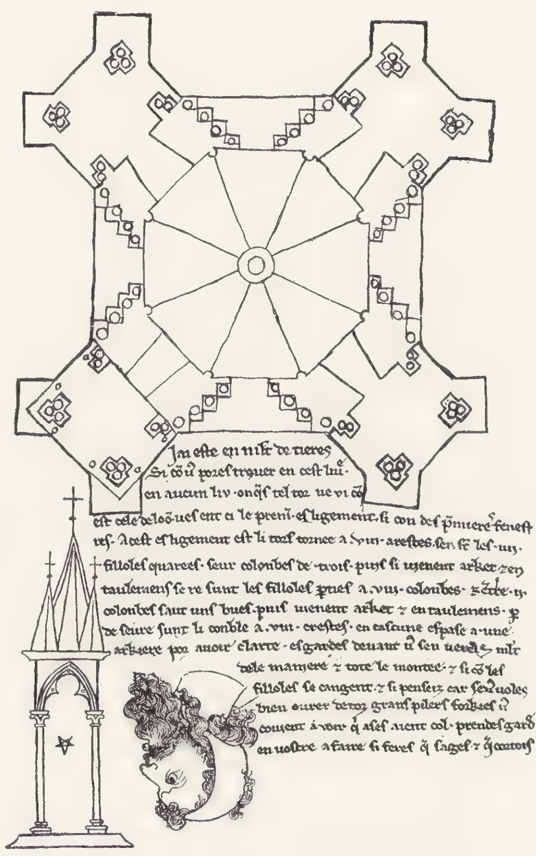
9. Enfin, un dessin plus achevé : « Voici l'élévation des chapelles de l'église de Reims et la manière dont l'intérieur en a été exécuté. » Ce dessin correspond à la réalité actuelle. Villard de Honnecourt y a omis les voûtes et s'est contenté d'indiquer les liaisons sur les formerets par une ligne grasse.

10. La vue extérieure ne diffère pas non plus de celle d'aujourd'hui ; seuls les créneaux de la corniche manquent.



Il n'est pas à nier que tous ces dessins sont très imparfaits, surtout si on les met en regard de nos dessins modernes. Ceci peut paraître d'autant plus étonnant que l'auteur nous est connu comme un homme de réelle valeur.

D'ailleurs, ses études de la figure humaine et des animaux sont bien supérieures : on y retrouve, en effet, de la conception, de l'observation et un rendu clair et net qui se rencontre rarement en nos temps de virtuosité. Il est à remarquer aussi que bien



PLAN D'UNE TOUR DE LAON.

des fois l'auteur montre son savoir géométrique par des développements que nous ne trouvons pas dans ses dessins architecturaux.

Cette constatation nous permet de pénétrer dans la méthode même des architectes médiévaux.

D'après moi, les dessins de Villard ne sont que de simples notes, des souvenirs conservés dans un but utile. Tel est le cas, par exemple, pour les chapelles de Reims, pour la construction de la cathédrale de Cambrai.

On pourrait en déduire ou que le dessin architectural en était encore à un degré très peu avancé de perfection ou que les architectes usaient d'une tout autre méthode que la nôtre.

PLAN : A) D'UNE ÉGLISE DE CITEAUX ; B) DU CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE CAMBRAI.

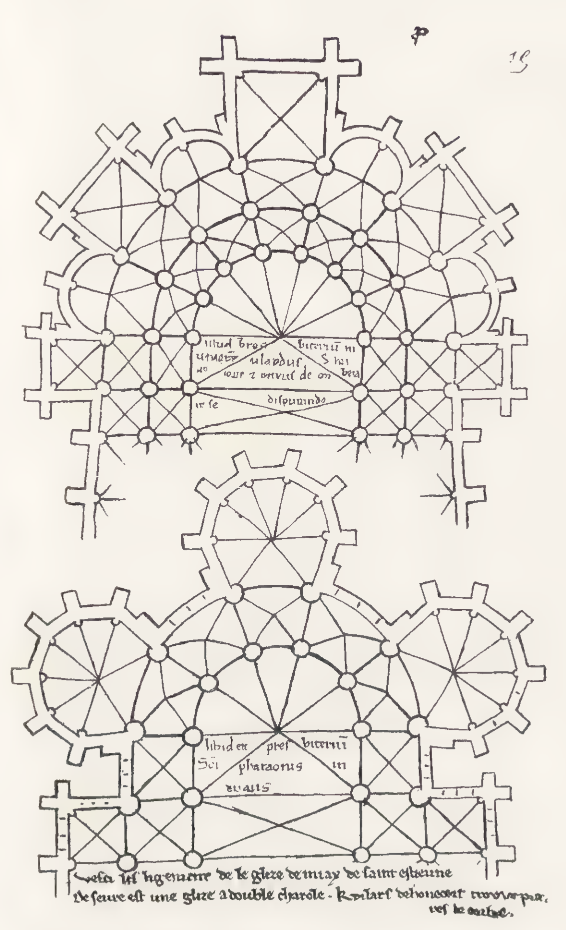
Cette dernière supposition me plaît davantage, d'autant plus qu'elle m'explique l'originalité élégante de chaque édifice. On aurait donc, en se basant sur un dessin plutôt rudimentaire, bâti quasi en dessinant. Quiconque s'y connaît en construction verra de suite les grands avantages de cette manière de faire. Car le travail sur place permet de juger et de peser toutes les données de la lumière et de l'ombre, du milieu et de l'emplacement, tandis que le travail de bureau ne permet pas de les prévoir. Mais on verra, d'un autre côté, que cette manière est généralement impraticable, à moins de s'en tenir aux lois nécessaires de la composition. Villard de Honnecourt ne nous a donc pas transmis de dessins architecturaux. Il faut les chercher ailleurs, et nous les trouvons, malgré la pénurie de documents.

En 1830, Didron-Varin et Lassus firent une découverte très importante. Dans un manuscrit de Reims — une liste nécrologique du chapitre — ils trouvèrent des dessins remontant au XIIIe siècle, effacés en partie et couverts d'écritures, dont les plus récentes dataient de 1270.

Ce fut la première découverte de palimpsestes de ce genre. L'importance en fut expliquée dans un rapport de Didron au Ministre de l'Instruction publique.

« Lorsqu'à la Renaissance, disait ce rapport [1], lorsque de nos jours principalement, certains érudits signalèrent la découverte de plusieurs œuvres capitales de l'antiquité, cachées sous des écritures du moyen âge, le monde savant s'est ému. Le déterrement des lettres de Marc Aurèle et de Fronton, des Institutes de Gaïus, de la République de Cicéron, de quelques vers de Ménandre enfouis sous des couches de litanies et comme sous un badigeon d'homélies ou d'actes de concile, fit battre des mains tous

1. Reproduit dans les *Annales Archéologiques de Didron*, septembre 1838.



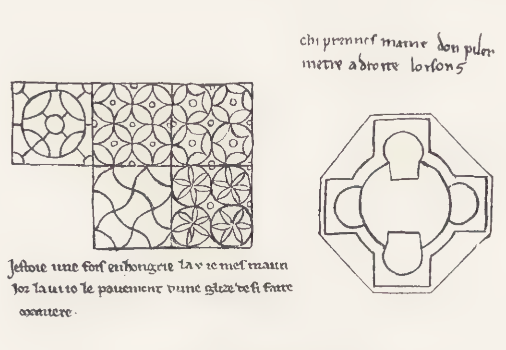
DEUX POURTOURS DE CHŒUR.

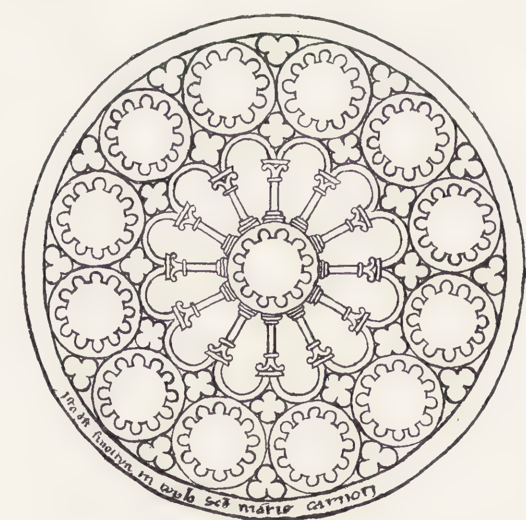
les érudits ; on érigea en grand homme monsignor Angelo Maïo, aujourd'hui cardinal, qui avait eu le bonheur de faire le plus grand nombre de ces précieuses découvertes.

» Mais si, par hasard, on venait à retrouver les minutes d'Ictinus et de Callicrate, ou les dessins de Phidias, d'après lesquels le Parthénon fut conçu, exécuté, bâti, sculpté, certes l'enthousiasme des artistes et des antiquaires monterait au comble ; on ne saurait donc rester indifférent à l'exhumation d'un dessin palimpseste, d'un monument gothique de la plus belle époque ogivale (il date de la première moitié du XIIIe siècle), caché sous une nomenclature assez insignifiante de chanoines et de prêtres du diocèse de Reims.

» Ainsi, à son tour, le moyen âge va avoir des palimpsestes, et l'obituaire de Reims, le premier qui vient d'être trouvé, n'en sera pas, j'espère, le moins important.

» M. P. Varin, secrétaire du comité des chartes, chroniques et inscriptions, en remuant, pour le grand ouvrage qu'il achève sur la ville de Reims, tous les manuscrits,



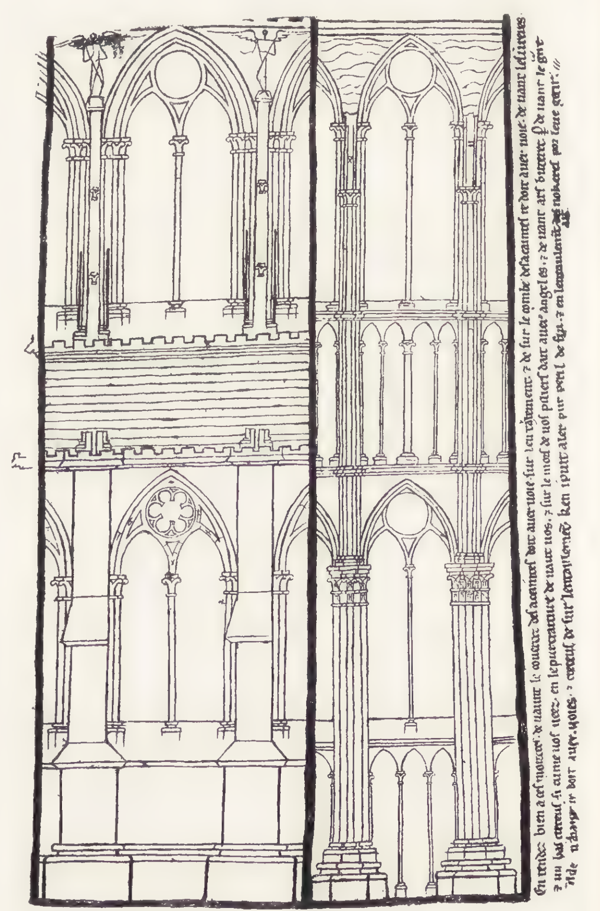


PAVEMENT, PILIER ET ROSE DE NOTRE-DAME DE CHARTRES.

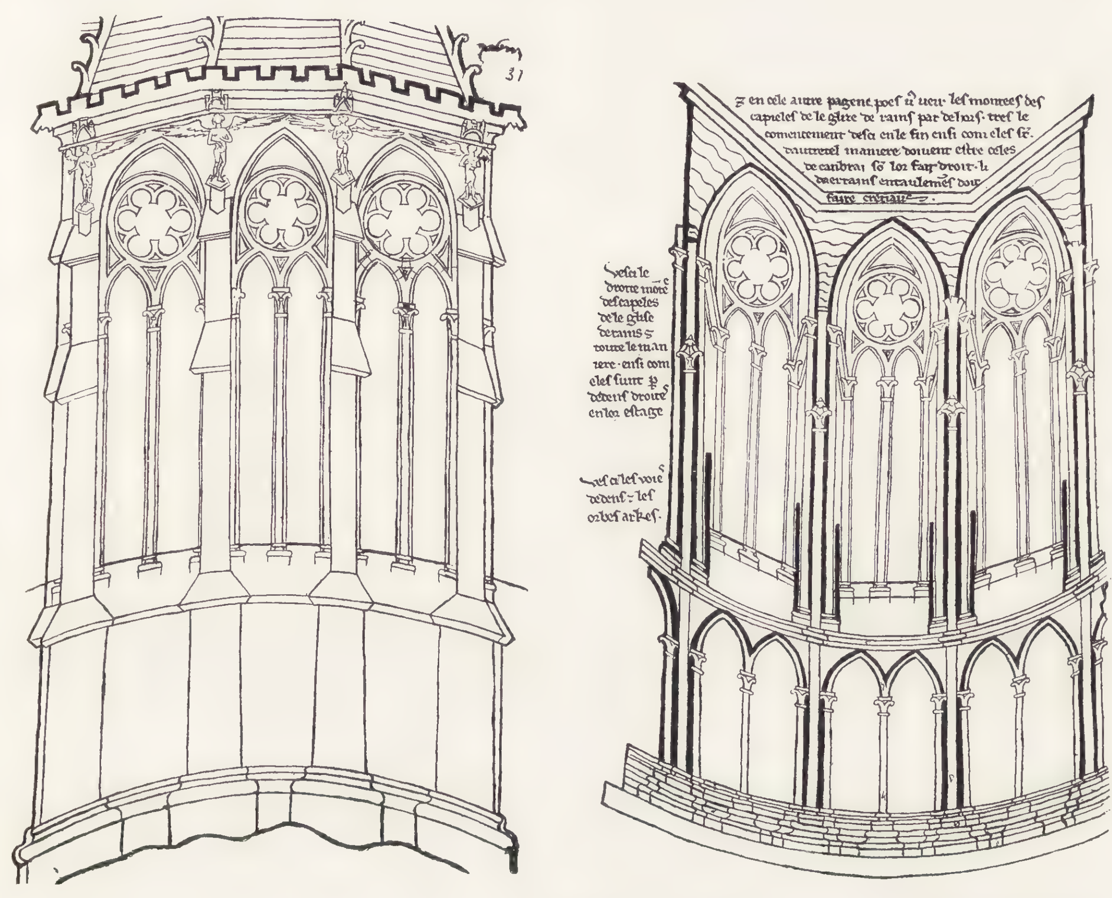
qui peuvent recéler un fait historique relatif à cette vieille cité, fut surpris, en parcourant un nécrologe du XIIIe siècle, d'en voir le texte traversé par des lignes à moitié effacées. Bientôt, il s'aperçut que ces nombreux linéaments n'étaient pas superposés à l'écriture, mais que l'écriture, au contraire, était postérieure et superposée aux linéaments. Or, l'écriture est du XIIIe siècle et le dernier personnage mort a été inscrit dans l'obituaire en 1270; les dessins sont donc du XIIIe siècle, première moitié ou deuxième tiers au plus bas. M. Varin reconnut sur quatre feuilles un tracé d'ornements et une façade de cathédrale ou de grand édifice.

TROIS TYPES DE CHARPENTE ET UNE LANTERNE.

» Je voulus me rendre compte de toutes ces formes, qui m'apparaissaient assez nébuleuses encore, et je priai M. Lassus, architecte, qui a l'habitude des épures et des tracés gothiques, de vouloir bien calquer toutes ces lignes, toutes ces formes diverses, en les rapportant scrupuleusement sur des feuilles de papier, au moyen de l'équerre et du compas, du crayon et du tire-lignes. Bientôt le jour se leva et, sous l'œil intelligent, sous la main exercée de M. Lassus,



COUPE LONGITUDINALE D'UNE TRAVÉE.



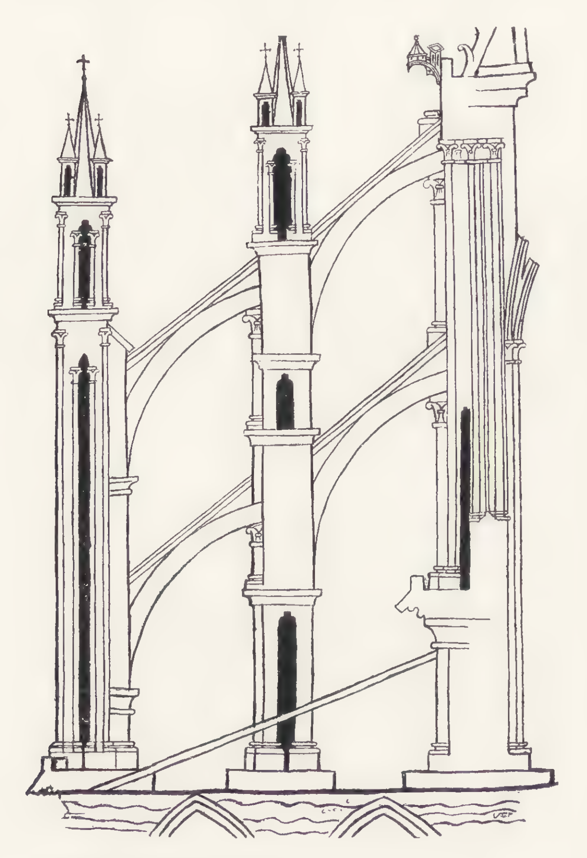
EXTÉRIEUR ET INTÉRIEUR D'UNE DES CHAPELLES DE REIMS.

le brouillard disparut. De minute en minute, je vis s'élever différentes assises de deux portails d'un grand édifice religieux, d'une cathédrale, avec leurs triples portes de voussures coiffées de pignons, avec leurs contreforts s'échelonnant à cinq étages de larmiers remarquablement profilées, avec leurs clochetons carrés ou octogonaux surmontés de pyramides à meurtrières, avec leurs gorges fleuronnées de feuilles en crochets, avec leurs fenêtres et leurs galeries divisées par des meneaux perpendiculaires et polylobés. Puis apparurent des projections très habilement lancées ; puis des tracés de piliers et de voûtes avec rabattement des parties verticales. Enfin, le tout se couronna de détails disséminés dans les diverses feuilles ; détails qui offrent des ornements, des plantes courantes, des têtes de choux, des animaux fantastiques, des crêtes fleuronnées de comble.

» Après ce résultat, mon premier soin fut de rechercher si ces façades et ces plans avaient été exécutés quelque part en France ou si ce n'étaient que des projets. Il ya la plus grande analogie entre ces dessins et les por-

*

tails des cathédrales d'Amiens et de Reims. Cela devait être, pour cette dernière ville, puisque le manuscrit vient de Reims, qu'il contient un obituaire rémois, qu'il a été

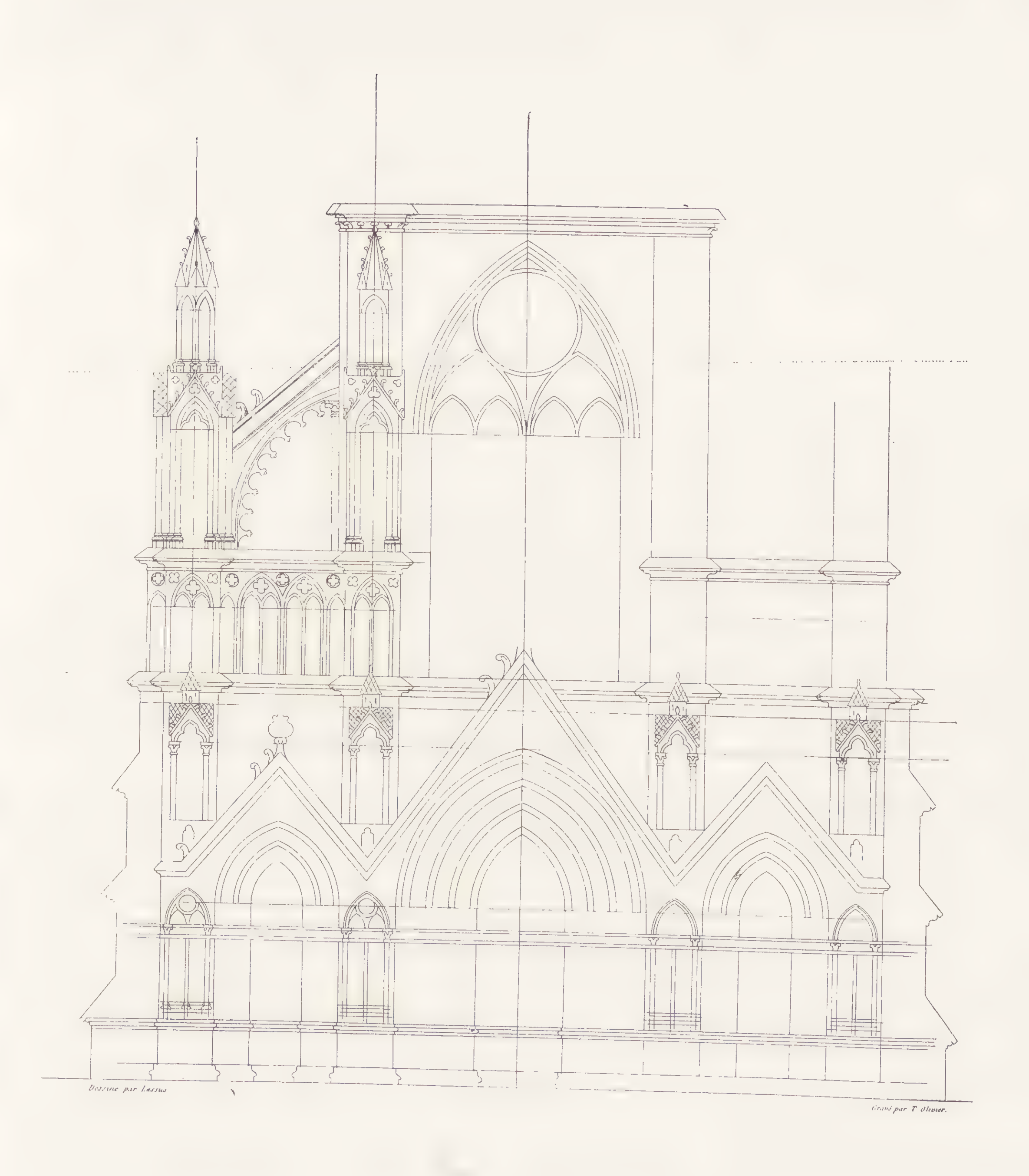


ARCS-BOUTANTS A REIMS.

donné par un chanoine de Notre-Dame de Champagne, du nom de Roucy, et Roucy est un nom d'un village situé dans l'arrondissement de Reims. Cependant, ni l'une ni l'autre des façades ne reproduit exactement celle de la cathédrale de Saint-Nicaise de Reims : il y a des différences sensibles qui contrarient les analogies. Du reste, ces analogies s'appliquent à d'autres monuments bâtis sous l'influence de l'école de Reims, qui fut comme un centre d'où, pendant la durée de trois siècles, l'art a rayonné à Soissons, Amiens, Laon, Noyon, Meaux, Châlons-sur-Marne, l'Epine et Troyes. Nos façades, en effet, sont pignonnées et fleuronnées comme à Reims, à Laon et à l'Epine ; elles ont une fenêtre en guise de rose, comme à Noyon, comme à Saint-Nicaise de Reims ; elles ont une galerie et des dentelures comme à Amiens ; elles ont des meneaux qui s'arrondissent en cercles à redents comme à Saint-Urbain de Troyes. On pourrait, sans invraisemblance, regarder cette cathédrale manuscrite comme une espèce de canon sur lequel se seraient modelées les autres cathédrales de la Champagne et de la Picardie ; chacune d'elles, toutefois, aurait modifié ce canon suivant son génie et ses besoins particuliers. Si cette présomption pouvait s'élever à la preuve, notre palimpseste n'en serait que plus intéressant. »

Insistant près du ministre pour obtenir des recherches ultérieures dans cette direction, Didron indique qu'on pourra retrouver ainsi le travail graphique de la taille de la pierre, la façon de sculpter le bois et tous les matériaux employés, en un mot qu'on pourra reconstituer la géométrie descriptive du moyen âge — cette science qu'on croit neuve et dont Monge a seulement réuni les éléments épars.

Quelle différence entre ces dessins et ceux de Villard de Honnecourt ! Ce sont des dessins d'exécution de la meilleure espèce, concis et tout à fait dignes des hommes qui mirent la célérité au nombre des vertus. Ils sont, en outre, la meilleure confirmation de notre supposition que l'étude des détails se



DESSIN PALIMPSESTE REPRÉSENTANT L'ÉLÉVATION D'UN PORTAIL DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIII[e] SIÈCLE, D'APRÈS LE DESSIN DE LASSUS. (BIBLIOTHÈQUE DE REIMS.)

faisait au jour le jour et sur place pendant les travaux.

Ce qui nous confirme encore dans cette opinion, ce sont les dessins que nous trouvons sur les dalles des toitures latérales de la cathédrale de Limoges : on y voit, en effet, comme sur une planche à dessin inaltérable, les esquisses des détails qui furent achevés en dernier lieu.

C'était là une très bonne méthode, si l'on tient compte de la longue durée des travaux — durée que cependant l'on s'exagère souvent aujourd'hui — et si nous mettons ces données en rapport avec ce que nous savons, entre autres par Brutail et Hasak, du maître de l'œuvre, qui travaillait toute la journée sur place à faire les relevés, à dessiner les profils, à déterminer les ornements, voire à corriger la sculpture.

On ne serait pas architecte, si l'on niait l'existence de tout projet général préliminaire à l'exécution : nous en avons un exemple en ce dessin de façade, qui constitue une indication du caractère plutôt qu'un projet proprement dit.

Si nous considérons alors que, malgré des moyens aussi vagues, des entreprises aussi formidables que la construction des cathédrales ont pu être menées et si nous réfléchissons aux résultats superbes, obtenus malgré les changements continuels des travailleurs et même de ceux qui dirigeaient les travaux, l'unité de ces travaux nous semble inexplicable. Pour moi, je ne puis l'expliquer que par le fait que tout, conception, plans, projets, dessins, ornements, détails de toute espèce, était gouverné par un système de travail connu par tous jusque dans ses plus profonds secrets. Ce système consistait à indiquer les éléments principaux de toute composition d'ensemble ou de détail au moyen d'une combinaison de lignes géométriques. La manière dont ces lignes étaient tracées laissait libre carrière à la plus riche fantaisie et à l'originalité la plus personnelle. Les précieuses recherches faites à ce sujet par Reichenberger, Heideloff, etc., furent augmentées par le D[r] Alhard von Drach, dans son ouvrage si intéressant sur *das Hütten Geheimnis von gerechten Steinmetsen-Grund*, et je ne puis m'empêcher d'invoquer encore un commentaire intéressant de notre supposition. Von Drach raconte comment à l'endroit du transept on enfonçait en terre un pieu : à midi, on prenait le tracé de son ombre sur le sol, ce qui indiquait l'axe transversal de l'église. Sur cet axe, on appliquait, dans la direction de l'Orient, le triangle 1/4 , dont la pointe indiquait le chœur.

Quoi qu'il en soit, il est certain que les corporations des bâtisseurs connaissaient les principes mathématiques de leurs travaux et en gardaient le secret avec grand soin. C'est peut-être la raison pour laquelle Villard de Honnecourt ne les montre nulle part.

Si nous passons en revue ce que nous avons en fait de dessins médiévaux — la liste dressée en 1846, par Didron, n'a pas encore beaucoup changé — on remarque que les plus récents sont les plus achevés et les plus ornés, et ils finissent par être exécutés avec virtuosité et talent : souvenez-vous des Marot, Oppenoort, Cuviller et d'autres. Si l'on descend jusqu'à nos jours, on est enclin à penser que mieux l'on sait dessiner, moins on sait bâtir.

Mais il faut reconnaître que notre système de soumissions nous force à dessiner plus en

détail ; si nous ne pouvons donc suivre les anciens dans leur méthode, il nous est au moins possible de nous approprier leur principe, et je crois que c'est là une façon bien plus efficace de rendre justice à nos aïeux que de les imiter servilement et superficiellement. On dirait que l'esprit de l'art médiéval connaissait la devise royale « Je sers », prérogative inestimable à notre époque d'anarchie et d'arbitraire. Mais il n'est pas moins vrai que ces lois et principes irréductibles, que l'art appliquait, avaient un caractère si objectif que, pendant sa période de gloire, on constate la diversité la plus riche et la plus éclatante.

Pénétrons-nous de cela, tâchons d'appliquer ces lois et nous aurons le fondement de l'évolution de notre art. Les dessins de Villard de Honnecourt peuvent servir beaucoup à la connaissance de ces principes. C'est pour cela que je les ai soumis à la réflexion du lecteur. JAN STUYT.

FLEURS ARTIFICIELLES.



QU'ON me permette de transcrire, en guise d'introduction, ce que Mgr J.-J. Graaf écrivait dans le *Gildeboek* (3e an. p. 88), à propos de fleurs artificielles.

Après avoir durement flétri les horreurs qu'on faisait à cette époque (1878) et qu'on fabrique encore de nos jours, le prélat se pose la question suivante :

« Les fleurs artificielles n'ont-elles donc aucun droit à l'existence ?

» La réponse est nettement affirmative [1] ; elle se base d'ailleurs sur le *Caeremoniale Episcoporum,* où on lit (lib. I, cap. XII, n° 12) : *Sed et vascula cum flosculis frondibusque odoriferis seu serico contextis studiose ornata adhiberi poterunt* [*inter ipsa candelabra*]. Voilà, en peu de mots, ce que l'Eglise permet. Quant à moi, je ne serai pas plus sévère que l'Eglise, mais je ferai cependant usage de mon droit pour écarter tout ce qui irait à l'encontre du texte du *Caeremoniale.* »

Il est question, dans ce texte, de deux sortes de fleurs et de verdure. En premier lieu, de celles qui sont odoriférantes. A mon avis, il ne s'agit là que de fleurs naturelles, et c'est ainsi que le *Caeremoniale* leur donne la préférence. Puis on a « celles qui sont fabriquées de soie » et grâce auxquelles

1. N. D. L. R. Nous souhaitons plus de rigueur et nous nous rallions avec plaisir au désir de S. G. le Cardinal Mercier, qui voudrait voir disparaître des autels toute fleur artificielle.

D'ailleurs le *Caeremoniale* n'est pas immuable ; de même que l'usage des fleurs artificielles, il date d'une époque de décadence de l'art liturgique. Encore ne fait-il que tolérer cet usage, tout en exigeant l'emploi d'une matière noble. Il est évident que cet usage peut se justifier par une parcimonie nécessaire, bien qu'à ce point de vue les circonstances aient bien changé depuis la Renaissance. Il y a de nos jours peu d'autels auxquels on doit refuser le luxe de fleurs d'hiver, telles les chrysanthèmes. D'ailleurs, les plus jolies fleurs artificielles n'ont que peu de valeur esthétique et on sait à quels abus elles ont conduit. Cette mode est dangereuse. Soyons donc plus sévères que le *Caeremoniale.* Si nous ne le pou-

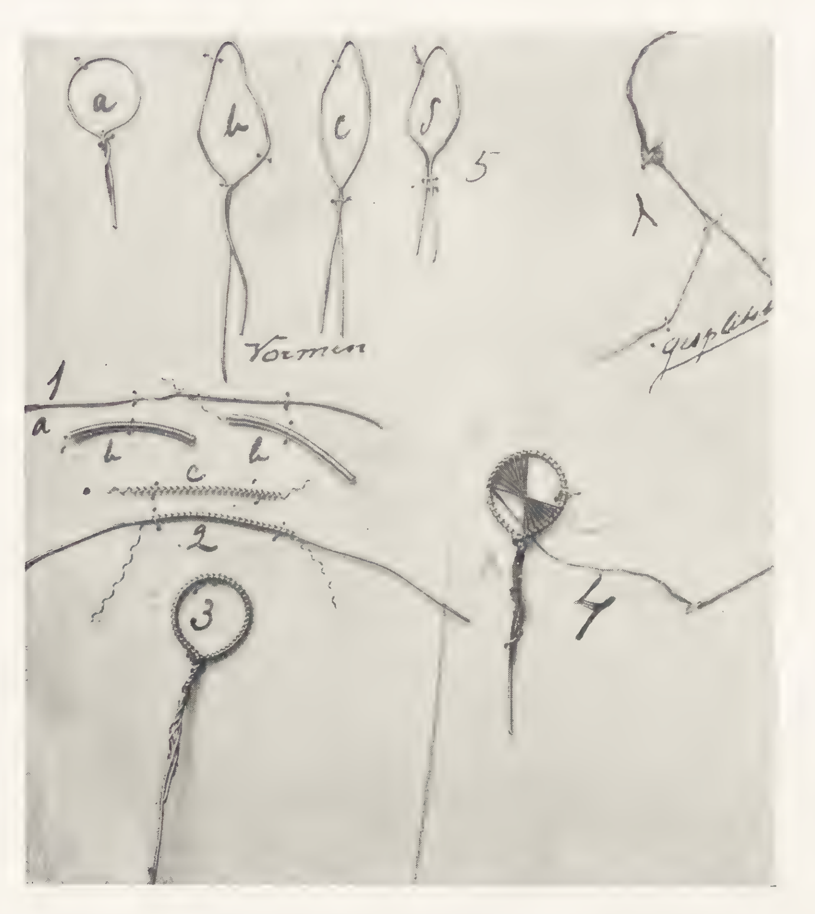


FIG. I.

l'Eglise pare à la difficulté de se procurer des fleurs en hiver.

Au sujet des fleurs fabriquées en soie, je passe ici la parole à M. Schweder, vicaire de la cathédrale de Mayence : « C'est dans le *Caeremoniale,* revu par Clément VIII, en 1610, qu'on trouve mention pour la première fois des fleurs artificielles. Mais l'invention et l'usage de pareilles fleurs ne datent pas seulement du XVIIe siècle et ne sont pas à chercher qu'en Italie ou à Rome. On en voit déjà, faites de soie, d'or et d'argent, au XVe siècle ; elles servaient à orner les caisses d'autel sculptées. Ceci était quelque chose de nouveau pour moi, car je ne connais pas d'exemple en Allemagne d'autels pareils à cette époque.

Cependant, il en reste beaucoup en Belgique ; ils datent d'environ 1500 et ont gardé une riche ornementation de fleurs de ce genre. L'hôpital de Notre-Dame de Malines n'a pas moins de six autels à reliques à volets ; M. E.-V. Ruyl, d'Anvers, en possède plusieurs du même genre. Presque toujours les fleurs y sont placées tout à fait à l'arrière-plan, de telle sorte que les figures des saints se trouvent au milieu d'un véritable jardinet. Les fleurs sont fabriquées de fils de métal et de feuilles de parchemin, couvertes, avec beaucoup d'art, d'un tissu de soie multicolore.

Le type est presque toujours celui des fleurs en pointe, qui se prêtent difficilement

vons pas, tenons-nous-en aux excellents conseils de cet article.

N'oublions pas non plus que l'usage profane des fleurs artificielles est très répandu. Qu'en ce qui le concerne, on fasse aussi attention aux règles décoratives et aux moyens à employer pour leur obéir. La fabrication des fleurs artificielles du genre que décrit notre collaborateur était, croyons-nous, une industrie familiale dans certains cantons de la Suisse et de la Savoie.

à la stylisation. Toutes les parties sont relativement petites et exécutées avec minutie, mais avec assez de liberté, comme des patrons découpés... »

Ce sont ces fleurs-là que le *Caeremoniale* admet.

Plus loin, le même auteur est d'avis que « si l'on doit absolument en faire usage, qu'on les fasse au moins en une matière de valeur, comme le dit le *Caeremoniale :* que ce soient des fleurs nettement artificielles sans aucune prétention à paraître des fleurs naturelles. Que l'on en recommande expressément la fabrication à nos brodeuses-fleuristes qui veulent travailler pour l'Eglise. Faisons-les d'après les modèles prescrits et abandonnons les autres à l'usage qui leur convient : la mode et l'ornement des femmes. »

Tel est l'avis du doyen Graaf. L'écoute-t-on? On rencontre un ou deux rameaux conformes à cette description dans une ou deux



FIG. 2.



FIG. 3.

églises d'Amsterdam. Et cependant, je crois qu'on trouverait aisément de pieuses artistes prêtes à en faire, si elles connaissaient *la manière de s'y prendre*. C'est pour cela que j'en ai fait une description minutieuse. Quiconque veut se donner la peine d'essayer pourra vérifier qu'à peu de frais il est permis de fabriquer une ornementation d'autel luxueuse.

I. Instruments et matériaux. (Voyez la fig. I, n° 1, *a b c*.)

Ils sont très simples, peu compliqués et très économiques.

Tout ce qu'il faut comme instrument, c'est un bâton rond, long de $0^{m}15$ environ, d'un diamètre de $0^{m}01$ à $0^{m}02$, à l'endroit le plus épais, et s'effilant doucement vers une petite pincette. Un gros porte-plume servira admirablement.

Et voici les matériaux : d'abord du fil de cuivre trempé de $1/2^{mm}$; puis du fil d'or et d'argent pour envelopper le fil de cuivre et, enfin, de la soie de différentes couleurs. Une petite collection de coraux, de verres, de perles, de paillettes, donnera de l'éclat aux fleurs.

Un mot encore touchant le fil d'or ou

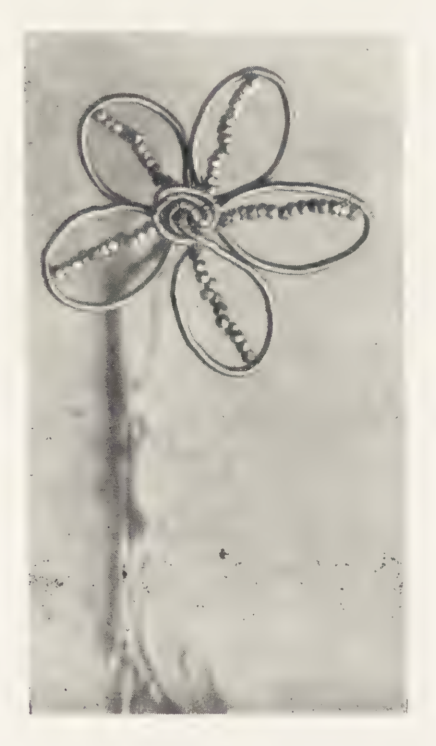


FIG. 4.

d'argent. On verra plus loin que l'armature est faite de fil de cuivre très mince. Pour empêcher tout glissement, il faut l'entourer de fil d'or et d'argent disposé en spirales. C'est ainsi que les fleurs anciennes ont été



FIG. 5.

faites. Mais on peut se procurer ce fil préparé à très bon marché.

II. Fabrication des feuilles et composition des fleurs.

Qu'on coupe donc un morceau du fil ainsi préparé à une longueur de $0^{m}10$, $0^{m}15$ ou $0^{m}20$, qu'on l'entoure d'environ $0^{m}04$ de fil d'or et d'argent, de façon à laisser quelques centimètres aux deux extrémités (voy. fig. 1, n° 2). Si l'on emploie du fil préparé, on n'a qu'à étirer la spirale (1, n° 1 *c*) et à la faire glisser autour du fil de cuivre. On prend son petit bâton, on replie le fil et avec la petite pince on attache les deux extrémités. Le squelette est prêt (voyez

fig. I, n° 3). Si l'on veut varier un peu, il est tout indiqué de changer ces proportions. Puis on entoure cette forme de soie (fig. 1, n° 4), en mettant un fil de soie dans les rainures formées par le fil d'or; quand c'est fini, on attache comme précédemment (voyez fig. 1, n° 4*a*). Pour rendre les fleurs plus éclatantes, il sera utile de dérouler son fil de soie, de façon à obtenir un fil plus fin; l'effet sera plus joli et ce sera une économie. Avec quatre ou cinq de ces petites feuilles, on pourra déjà composer une fleur, très simple, je le veux bien : on réunit les bouts des fils de cuivre, on entoure cela de soie verte et on fait le centre de la fleur avec quelques perles.

Il va sans dire que la chose comporte beaucoup de variété. La figure 2 représente un rameau dont les feuilles sont de deux couleurs différentes, les petites feuilles sont vertes.



FIG. 6

La fleur de la figure 3 se compose de trois rangs superposés de cinq petites feuilles (5 *a*), de cinq grandes feuilles et de cinq feuilles du modèle 5*e*: les couleurs respectives sont jaune, rouge vif, vert foncé ou clair.

La composition du n° 4 est tout autre. On a passé de la très fine cannetille autour du fil de cuivre et on a rempli les ouvertures d'une rangée de petits coraux dorés et argentés.

Le n° 5 a aussi son originalité propre,

Voici la composition de la pièce du milieu : au lieu d'un fil d'argent, on en a tourné deux autour du fil de cuivre et, après avoir fermé la chose, on en a tiré les deux bouts vers le centre, où on les a attachés. On a rendu les petites feuilles inférieures plus vivaces en y tissant un peu de fil d'or.

Concernant les couleurs, il est à remarquer que l'on fera bien de prendre des teintes assez vives, comme dans la plupart des fleurs naturelles; mais on n'oubliera jamais de soigner l'harmonie des nuances; la seule règle en cette matière est le bon goût et l'expérience.

Pour avoir une variété de nuances, il n'est d ailleurs pas toujours nécessaire de prendre de la soie différente; il suffit de mêler un peu de fil blanc au tissu.

III. Comment faire les bouquets.

On peut les faire de diverses façons. Parfois, on se contentera de faire tout simplement un bouquet. Mais ce n'est pas à recommander, parce qu'il faut trop de fleurs et que l'effet est d'ordinaire manqué. D'ailleurs, on a presque toujours affaire à des fleurs stylisées, qui exigent qu'on se soumette en les groupant à certaines règles.

La branche des nos 5 et 6 nous servira de modèle. Elle nous montre qu'il faut avant tout disposer l'ensemble en triangle ou en quadrilatère.

Cependant, je dois ajouter que cette branche ne me satisfait pas complètement ; il y a trop de vides, auxquels on peut remédier en plaçant à l'arrière-plan quelques petites feuilles qui les remplissent. Le Musée « Amstelkring » possède une branche de ce genre qui a servi d'ornement à un reliquaire.

Puissent ces quelques indications engager les dames à un essai et donner un nouvel essor à cet art déjà ancien. L'ornementation de la maison de Dieu et de nos autels ne ferait qu'y gagner.

L.-J. Bosmans, pr.



PIE X ET LA MUSIQUE SACRÉE[1].



IEN de ce qui appartient au domaine de la musique ne saurait vous laisser indifférents, et je n'ai pas à m'excuser de venir traiter devant vous un sujet qui, à première vue, semblerait devoir être réservé à un public plus spécial. Vous trouverez même fort naturel que, du sein de la Classe des Beaux-Arts, où tous les concepts d'art sont représentés pour s'unir en un harmonieux effort vers le beau sensible, s'élève une voix qui appelle un instant votre attention sur un document qui ne vous est peut être pas tout à fait inconnu et dont l'apparition, encore récente (1903), a eu un retentissement énorme parmi ceux qui s'occupent spécialement des choses de la musique sacrée, l'auguste génératrice de notre art musical contemporain.

Mais un motif pour lequel je ne puis me dispenser de solliciter votre bienveillante indulgence, c'est de vous présenter cette dissertation sur le *Motu proprio* de Pie X en l'isolant de son objet direct, la liturgie, c'est-à-dire la source même où la musique sacrée puise son inspiration et d'où jaillissent ses accents.

La brièveté de l'heure m'impose la concision. C'est donc sous le seul aspect de l'art que je dois me borner à vous parler de cet important document.

Cependant, pour donner quelque valeur démonstrative aux idées que le *Motu proprio* me suggère, et avant d'en établir la signification et de dégager de celle-ci les conséquences qu'elle entraîne, il me paraît nécessaire, afin de bien préciser mon sujet, de prendre les choses d'un peu loin et même d'énoncer certains principes essentiels peut-être quelque peu oubliés, peut-être même quelque peu niés, et que, pour ces motifs, il me paraît opportun de remettre en lumière.



Il n'est plus aujourd'hui d'homme doué d'un peu de sens musical qui conteste que la musique, associée à la parole, a la propriété de conférer à celle-ci toute la puissance d'expression dont elle est susceptible. Les sentiments généraux, universels, qui s'agitent au fond de l'âme humaine peuvent recevoir, grâce au concours du langage des sons, un relief extérieur qu'aucune démonstration scientifique, l'analyse la plus pénétrante même, ne sauraient leur donner. Mais pour que la musique exerce un tel pouvoir sur la force d'expression des sentiments, il faut, de toute évidence, que la chose à exprimer et le moyen pour l'exprimer soient en rapport parfait.

C'est le secret des maîtres de parvenir à établir une si étroite union entre la parole articulée et le son musical, que l'une paraisse ne plus pouvoir être isolée de l'autre sans être aussitôt frappée de caducité. Elles sont innombrables les phrases lyriques où l'absorption des paroles par la musique est si complète qu'il ne nous est pas possible d'en entendre les notes sans qu'aussitot surgisse à notre pensée le texte qui les accompagne et sans nous suggérer la situation d'âme qu'elles sont destinées à extérioriser. La musique est ainsi le subtil agent qui transmet le sentiment de la pensée créatrice à l'âme des foules dans toute son intensité originaire.

1. Ce discours a été prononcé le 25 octobre 1908 à l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, par M. Edgar Tinel, directeur de la classe des beaux-arts et président de l'Académie. Nous croyons pouvoir le reproduire comme une superbe contribution au travail de rénovation de la musique religieuse. N'oublions pas, cependant, que M. Edg. Tinel s'est placé au seul point de vue de la musique polyphonique. Au risque d'avouer de la timidité, il a évité d'examiner si, en ce qui concerne l'application de l'art musical aux besoins liturgiques, le principe de la musique grégorienne ne s'impose pas dans la généralité des cas.

Elle transfigure les paroles et projette sur elles une sorte de lumière qui les pénètre jusqu'au fond et qui révèle toute leur signification.

Si la musique a le pouvoir de dégager si adéquatement de la parole articulée le sentiment dont celle-ci est l'interprète immédiat, il est dès lors évident qu'elle possède exactement autant de modes d'expression divers qu'il y a de catégories de sentiments généraux. En les réunissant en une large synthèse, ces sentiments peuvent être réduits à deux classes : ceux qui marquent le commerce de l'homme avec son semblable et ceux qui montent de l'homme vers Dieu. C'est, d'un côté, l'expression de la vie naturelle, de l'autre, une manifestation de la vie surnaturelle. En synthétisant encore, c'est, d'une part, la musique profane, de l'autre, la musique sacrée.

Il y a, de la sorte, une musique profane et une musique sacrée aussi nécessairement différentes par leur style propre que sont différentes les paroles qui les accompagnent et qu'est différente leur fin.

En ce qui concerne la musique polyphonique, la différence des deux genres est encore notablement renforcée par un élément complétif, l'harmonie, qui vient s'adjoindre à l'élément type, la mélodie. A l'expression des sentiments purement humains correspond un système harmonique dont le facteur caractéristique est la dissonance, laquelle contient le principe du mouvement, de l'action. En raison inverse, à l'extériorisation des sentiments religieux correspond un système harmonique fondé sur la consonance, laquelle implique le repos, la sérénité, conditions d'âme qui conviennent à la prière, à l'adoration.

Cette différence spécifique sera accusée avec une netteté d'autant plus appréciable que nous pourrons la constater par voie de comparaison immédiate et, pour ainsi dire, la saisir sur le vif.

Deux exemples concluants me reviennent à la mémoire. Qui n'a pas été frappé des accents si pénétrants par lesquels Beethoven, dans l'« Adagio » du quinzième quatuor (« opus » 132), exprime les sentiments de gratitude envers la Divinité d'un convalescent qui se sent renaître à la vie ? Il n'y a point, à vrai dire, de texte littéraire qui accompagne cette impressionnante page de musique ; mais, par le titre qu'elle porte, nous sommes amplement renseignés sur la signification que l'auteur entend lui donner.

Pour le second exemple, qui donc ne s'est senti ému d'une manière toute religieuse en attendant, dans le « Parsifal » de Wagner, au premier acte, le motif du Graal, qui descend mystérieusement de la coupole pour aller, par après, se répandre sur la scène parmi les Chevaliers et remonter ensuite comme une vapeur d'encens vers la voûte du temple ?

Vous remarquerez tout d'abord que cette musique ne représente point le langage habituel des deux compositeurs et vous vous demanderez la raison de cette apparente anomalie... C'est qu'en vérité Beethoven, le maître suprême dans l'expression musicale des sentiments purement subjectifs et qui a sondé le cœur de l'homme jusqu'au fond de l'abîme que la souffrance y a creusé, et Wagner, le génial réformateur du Drame musical, tous deux, de propos délibéré, ont renoncé à créer un style religieux qui leur fût rigoureusement personnel, parce qu'ils considéraient que celui qui nous fut légué par la tradition possédait à un degré éminent l'indispensable caractère de collectivité qu'un tel style suppose.

Le procédé employé par Wagner dans « Parsifal » confirme singulièrement la thèse du caractère de collectivité que doit posséder le style musical religieux. Toute la première phrase du passage dont il s'agit, Wagner l'emprunte note pour note, accord pour accord, au répertoire liturgique de la cathédrale catholique de Dresde : c'est le répons « Amen », de Johann Gottlieb Nauman (1741-1801), répons assez représentatif du style ancien, mais surtout si populaire en Saxe, à certain moment, qu'il s'introduisit jusque dans la liturgie protestante, où sa trace a d'ailleurs disparu aujourd'hui. Et pour bien marquer sa volonté de faire du style religieux traditionnel, Wagner

fait aussitôt suivre ce répons d'une période vocale de son invention, sur laquelle, dès le début, il pose le sceau palestrinien : il recourt à cet artifice contrapontal nommé «imitation»; l'imitation descend d'abord, puis elle remonte; et la période s'achève par la superposition successive des groupements de voix en double et triple chœur, un des procédés les plus caractéristiques et les plus féconds de l'art du XVIe siècle.

Voici ce que, déjà en 1849, écrivait Wagner [1] :

« Dans les circonstances actuelles, si l'on veut que la musique sacrée catholique soit réintégrée dans ses droits légitimes, il faut commencer par lui restituer sa dignité presque totalement perdue et son caractère de haute piété.

... Les œuvres de Palestrina, ainsi que celles de son école et de son époque, sont la fleur et renferment en elles la perfection la plus éminente de la musique sacrée catholique : *elles sont écrites pour être exécutées par des voix humaines exclusivement.* Le premier pas vers la décadence de la vraie musique sacrée catholique, ce fut l'introduction, dans la pratique, des instruments de l'orchestre ; par ceux-ci et leur emploi toujours plus libre et plus indépendant, l'expression religieuse de la musique sacrée se dénatura jusqu'à se sensualiser, ce qui entraîna les plus funestes conséquences pour l'art du chant lui-même : la virtuosité de l'instrumentiste se fit provocante : le chanteur releva le défi et bientôt le goût théâtral et mondain fit irruption dans l'église.

Certaines parties du texte sacré, comme le « Christe eleïson », devinrent des canevas à airs d'opéras, et ce furent des artistes éduqués à la mode italienne que l'on attira à l'église pour les chanter.

Depuis, par l'introduction des instruments de l'orchestre dans la musique sacrée, celle-ci a beaucoup perdu de sa pureté, encore que les grands compositeurs aient écrit pour l'Eglise des œuvres qui, en soi, sont d'une valeur artistique peu ordinaire; mais, en dépit de tout, ces chefs-d'œuvre ne sauraient être considérés comme appartenant au genre authentique de musique sacrée que, pour tant de raisons diverses, il serait plus que temps de remettre en honneur : ce sont des œuvres musicales absolues qui, tout en ayant un fondement religieux, sont bien mieux à leur place au concert spirituel qu'il ne convient de les faire entendre pendant le service divin, et cela pour cette autre raison encore que les dimensions exagérées de ces compositions signées Cherubini, Beethoven, etc., les rendent radicalement inaptes à s'associer aux actes liturgiques.

La voix humaine, l'interprète immédiat de la parole sacrée, et non pas l'ornementation instrumentale, en particulier les triviales fioritures des violons de la plupart de nos compositions religieuses actuelles, *la voix humaine doit avoir nécessairement la priorité à l'église ;* et si l'on veut que la musique sacrée retourne à sa pureté primitive, c'est *la musique vocale toute seule* qui doit être cultivée. Poûr les cas où un accompagnement paraîtrait nécessaire, le génie chrétien a inventé le noble instrument qui a conquis dans nos églises une place incontestée : cet instrument, c'est l'*orgue,* lequel possède le pouvoir de développer une grande variété de sonorités expressives excluant, par la nature de l'instrument, les effets sensuels de la virtuosité, l'orgue, enfin, qui ne saurait éveiller dans l'auditeur une attention troublante. »

Ainsi donc parle Wagner, et il faut admirer la clarté et la précision que le maître de Bayreuth apporte à définir le caractère de la musique sacrée et les raisons initiales qui ont amené sa déchéance.

En faisant abstraction du plain-chant, dont il ne doit pas être question dans cette dissertation, l'ordre de réforme promulgué par Pie X est pour le fond identique aux conseils donnés par Wagner. Mais, tandis que celui-ci tire ses déductions de l'art, Pie X les dégage de la liturgie, et par une merveilleuse rencontre, les deux réformateurs aboutissent à une même conclusion qui peut être formulée par cette proposi-

1. *Gesammelte Schriften und Dichtungen.* Zweiter Band, Leipzig, E. W. Fritsch, 1897.

tion : la dignité de la liturgie assurée par le respect de l'art.

C'en est assez pour ne pas citer ici le texte même du *Motu proprio*.

Il faut commencer par renouer avec la tradition, retourner à l'école de Palestrina pour y apprendre ce que c'est que le style musical liturgique et se convaincre des criants abus qu'une déviation lente et progressive a introduits dans la pratique musicale ecclésiastique. Ces abus sont arrivés à leur point culminant. Nul homme un peu délicat, à quelque confession qu'il appartienne, qui ne s'en soit rendu compte, qui n'en ait ressenti un froissement de conscience artistique Les témoignages irrécusables abondent. On ferait un volume des réflexions sévères, mais fondées que cet état de choses a suggérées, depuis Choron, qui disait des « Messes » de son temps que c'étaient des opéras en « us », jusqu'à Hippolyte Taine qui, au sortir d'une messe de mariage, s'écria : « Très bel opéra : analogue au cinquième acte de *Robert le Diable ;* seulement, *Robert le Diable* est plus religieux. »

Je crois bien !

Ce n'est pas à dire que l'autorité ecclésiastique ait négligé de combattre ces abus. Les conciles s'en sont occupés et, individuellement, quantité de papes et d'évêques. « L'Eglise se plut toujours à renforcer sa gloire des prestiges de l'art [1]. »

Mais ce qui manquait aux ordres donnés, c'était cette précision scientifique qui dénonce l'homme de métier, faute de laquelle un enseignement, de si haut qu'il parte, reste dans le vague, prête même à des interprétations contradictoires, en un mot demeure inopérant.

Cette précision scientifique, Pie X nous l'apporte dans son *Motu proprio*.

Le programme de réforme qu'il promulgue est non seulement l'œuvre d'un liturgiste, mais d'un musicien très averti des choses de l'art. Outre qu'il définit en parfait esthéticien le caractère de la musique liturgique, son esprit pratique nous guide encore dans la voie à suivre pour extirper les abus. Il n'est pas téméraire de dire que, si la parole de Pie X est ponctuellement obéie, une ère nouvelle, féconde et glorieuse s'ouvrira pour la musique sacrée.

C'est d'abord l'enseignement vocal qui sera remis en honneur, cet enseignement qui menaçait de se dénaturer sous la pression tous les jours plus éclatante de l'enseignement instrumental ; ce seront ensuite, et par voie de conséquence, les chefs-d'œuvre anciens et récents du contrepoint vocal qui viendront prendre place au répertoire liturgique. Je ne parle pas du plain-chant. La faveur lui est revenue, grâce encore à Pie X ; elle lui est revenue dans un élan si irrésistible, qu'il y a là peut-être un danger pour la musique polyphonique, une menace inconsciente à l'adresse de l'art de notre temps, qu'un zèle excessif pour le plain-chant pourrait compromettre. Et cette fois-ci, il faut oser le dire, l'art liturgique serait perdu sans retour : ce serait la banqueroute du *Motu proprio*.

Je pense en avoir dit assez pour montrer combien le Pape Pie X a mérité de l'art.

Lui et Richard Wagner se rencontrant pour tracer les règles qui doivent rendre à la musique liturgique du culte catholique sa dignité première, c'est déjà un assez beau spectacle. Mais où le spectacle devient piquant, c'est quand le génial réformateur, qui a tout jeté bas pour édifier son théâtre, ferme résolument la porte à la musique sacrée de l'avenir, alors que le Souverain Pontife la lui ouvre. Wagner voit le salut de la musique liturgique dans le retour absolu à la tradition palestrinienne, ce qui entraîne comme conséquence l'exclusion également absolue des instruments d'orchestre de l'église. Il ne se fait d'ailleurs pas faute d'insister sur cette condition essentielle de son plan d'action. Pie X est moins exclusif, moins rigoriste ; et, pour trancher le mot, il est moderniste.

Tout en accordant une faveur très marquée à l'école palestrinienne, il voit la possibilité d'introduire le style sacré moderne dans les offices religieux et, par suite, le moyen d'y faire place à l'orchestre. C'est avec un doigté

1. Maurice BARRÈS, *Les Amitiés françaises*. Paris, F. Juven.

remarquable, une science musicale digne de toute notre admiration, qu'il définit les conditions et précise la mesure dans lesquelles les ressources qu'offre l'art nouveau peuvent être utilisées au service du culte.

Dans sa définition, le Pape a recours à un mot singulièrement heureux et bien caractéristique, un mot qui n'avait pas encore été employé, je crois, dans la terminologie musicale et qui correspond merveilleusement à la chose qu'il doit exprimer et au but qu'il s'agit d'atteindre : Pie X nous dit que la musique sacrée doit avoir un caractère *universel*.

Le terme fait image. La musique sacrée universelle est évidemment celle qui correspond le plus complètement à la mentalité religieuse de la civilisation.

Et tout aussitôt se pose cette question : Si le style palestrinien a pu et, dans une certaine mesure, peut encore se réclamer de ce caractère d'universalité, en sera-t-il encore ainsi demain ?

Je vais plus loin : Est-il bien sûr qu'il en est toujours ainsi aujourd'hui ? Ce style aurait-il le don de vie impérissable et toujours palpitante que possèdent le latin liturgique et le plain-chant, lesquels, étant des langues mortes, sont par là même immortels ?

Comme eux, échappe-t-il aux contingences, au devenir ? Tout en étant un art complet en soi, ne renferme-t-il pas l'embryon d'un art futur qui, prenant corps, va marquer son générateur du signe de sa décadence en attendant que la mort survienne ?

Ce n'est point lui manquer de respect que de dire du style palestrinien qu'il a bénéficié, à l'heure de la réaction, d'une admiration outrée par suite même du mépris où il était tenu depuis plus de deux siècles, d'une admiration un peu factice, enfin, comme il arrive pour les choses très anciennes ou toutes neuves.

Il est permis de douter qu'un grand nombre de leurs admirateurs récents aient été en communion totale avec Palestrina, Lassus et Vittoria, si essentiellement représentatifs d'un art révolu, d'un art qu'il paraît bien que nous ne puissions plus comprendre dans l'esprit de sa spéciale beauté, malgré la propriété qu'il possède, à un éminent degré, d'interpréter le sentiment religieux.

Il ne faut pas l'oublier : ces maîtres sont l'achèvement final d'une période historique ; leur art est l'aboutissement de six siècles de lents et pénibles efforts, et leur gloire rayonne dans l'apothéose grave et auguste de la musique médiévale qui va disparaître. Notre sentiment musical n'est plus le même que celui de nos ancêtres du moyen âge. Le respect de la tradition n'implique point, en matière de pratique, le retour servile au passé. La notion de l'atavisme ne suppose point une telle persistance du goût à travers les générations que nous puissions faire abstraction de trois siècles d'évolution et, sans nous suggestionner, dire que la musique qui a ému nos pères jusqu'au fond de l'âme exerce, aujourd'hui encore, le même pouvoir émotif sur la nôtre.

Mais si l'expression musicale du sentiment religieux universel n'est plus identifiée avec le style palestrinien, sa source est toujours là, la source sacrée de la tradition. L'art du XVII[e] siècle adoptera tous les principes qui en découlent, mais il les élargira, leur donnera des explications jusqu'alors insoupçonnées. Un sentiment tonal net et franc se dégagera des modalités vagues et flottantes du système harmonique médiéval et, par étapes précipitées, l'art nouveau, brisant des liens devenus trop pesants, marchera à la conquête de la liberté. Le « Drame en musique » va naître et avec lui le style instrumental. De l'union féconde de ces deux éléments, la voix humaine et l'orchestre, sortira une lignée de concepts nouveaux, dont la première expression complète, dans le domaine de la musique religieuse, sera la « Cantate d'église » qui, elle-même, enfantera le drame sacré, les « Passions ».

Ici, les éléments du style musical religieux seront arrivés à leur développement suprême. C'est l'heure où un homme viendra qui s'emparera de ces éléments et qui, de son génie tout-puissant issu des forces mystérieuses de sa nature, édifiera ces constructions stupé-

fiantes qui seront la « Passion selon saint Matthieu » et la « Grand'Messe en si mineur ». La musique religieuse, pour une période incalculable de temps, aura mis le sceau à sa puissance et le style musical universel sera né.

Universel, le style de Jean-Sébastien Bach l'est. Point de maître venu depuis l'illustre cantor, qui ne doive quelque chose à ce style. Après avoir été la source merveilleuse où ont puisé tour à tour Haydn, Mozart, Beethoven et jusqu'à Wagner lui-même, après cent cinquante ans, ce style vibre encore de la vie la plus intense, la plus actuelle ; les déchéances qu'inflige la tyrannie de la mode n'ont pu l'atteindre de leur flétrissure ; et s'il s'est approprié la moelle de la musique du passé, s'il contient toute la substance de la musique du présent, il demeurera probablement l'axe autour duquel viendra s'enrouler la spirale des évolutions futures, que ce soit dans une direction ascensionnelle ou que ce soit dans un mouvement plus vraisemblable de régression.

Si je ne craignais, à trop juste titre, d'être taxé d'incompétence, je déclarerais que, dans le domaine des autres arts, il n'y a peut-être point de monument qui, comme l'œuvre gigantesque de Bach, résume plus complètement ce que le génie humain a jamais pu inventer de plus audacieux, de plus parfait, de plus souverain.



C'est d'ailleurs à bon droit que l'on pourra objecter que Bach n'a guère écrit de musique qui s'adapte adéquatement à la liturgie du culte catholique et que notamment sa « Grand'Messe » dépasse de beaucoup les limites de la durée affectée à la célébration, même solennelle, des saints Mystères.

En effet, si le style du maître est éminemment religieux, s'il correspond d'une manière parfaite au sentiment universel de la piété, il n'en est pas moins vrai que la forme musicale de ses compositions religieuses n'est point en rapport avec les actes de la liturgie du culte catholique : il y manque ce qu'en esthétique on nomme le rapport de convenance. A l'époque de Bach, la « forme » musicale dominait souverainement. Ce ne sont point les paroles qui déterminaient les contours du moule, mais celles-ci y étaient enchâssées au détriment parfois de la logique. De là des répétitions fastidieuses de texte, que le système contrapontal de l'imitation, poussé jusqu'à ses dernières conséquences, devait encore favoriser.

Examinons, par exemple, le « Sanctus » de la « Messe » en si mineur, ce formidable spécimen de musique sacrée qui, lui, donne le vertige, et, entendu, produit la fulgurante vision apocalyptique du ciel immense où les théories des anges, des chérubins et des séraphins viennent croiser leur vol en tous sens, en proclamant dans l'éternel trisagion la majesté du Dieu trois fois saint [1].

Si le sentiment religieux de la situation y est exprimé d'une manière inégalable, par contre, le morceau est gigantesquement disproportionné avec l'acte liturgique qu'il doit accompagner. Il ne comporte pas moins de trois cent seize mesures pour un texte de seize mots.

Mais supposé que Bach eût pu se familiariser avec les lois rituelles du culte catholique, est-ce sortir des bornes de la vraisemblance de penser que des formes nouvelles seraient nées de son tout-puissant génie, des formes pleinement adéquates aux prescriptions liturgiques, délimitant la durée des pièces chantées et fixant pour jamais, peut-être, les règles à suivre en matière de composition cultuelle ? Devançant Richard Wagner d'un siècle et demi, n'aurait-il pas trouvé le mot profond que le grand réformateur du drame musical place sur les lèvres de Kundry repentante : « Dienen » et dont l'exégèse s'est emparée pour en faire le pivot de la révolution wagnérienne ? « Dienen ! » c'est-à-dire la musique mise au service des paroles, et la signification de celles-ci — ou la pensée — déterminant l'ampleur et les contours de celle-là — ou la forme musicale...

1. Cf. *Apoc.*, IV et V.

Il n'y a point d'art subalterne. Toute œuvre d'art doit répondre à une destination déterminée, et l'œuvre sera d'autant plus digne de l'art et plus belle, qu'elle répondra plus complètement à son but.



Ainsi ma conviction est que le style musical liturgique de l'avenir, le style universel prévu par Pie X, nous viendra de Bach.

Si l'on m'oppose que Bach était protestant de religion, je répondrai que ce n'est point là une objection qui puisse sérieusement s'étayer et que la musique du grand Cantor ne saurait être représentée comme étant l'expression d'une doctrine philosophique ou théologique, non plus que la musique de Palestrina. De musique confessionnelle, il n'y en a point. Comme l'a très justement observé René de Récy : « C'est amoindrir Bach que de vouloir le confisquer au profit d'une secte religieuse [1]. »

Comment cette évolution s'opérera-t-elle ? Je n'ai ni à donner une recette d'empirique, ni à proposer un système de pédagogue. Mais il ne saurait avoir échappé à l'attention des observateurs que « déjà quelques musiciens d'avant-garde, trouvant plus naturel de parler la langue toute moderne de Bach que la langue vénérable et périmée de Palestrina, ont appliqué leurs facultés à créer, peut-être sans nulle préméditation, un commencement de répertoire liturgique dont le style a d'évidentes affinités avec celui de l'illustre Cantor. Cette tentative, accueillie de toutes parts avec faveur, ne s'arrêtera point là, on ne saurait en douter ; et si les novateurs en sont encore à la période des tâtonnements, il n'y a là rien qui doive les décourager : le style palestrinien lui-même est né de tâtonnements, et de tâtonnements qui ont duré des siècles. Je sais par où la comparaison cloche, et que ce qui reste à faire est à l'inverse de ce qui a été fait : il s'agit, non de partir du particulier et de procéder par induction, mais du contraire, donc de prendre appui sur des connaissances générales et de chercher la voie par déduction. L'opération est infiniment plus aisée et l'aboutissement infiniment plus proche. N'est-ce pas Gounod qui a dit que si, par un improbable cataclysme, toute la musique postérieure à Bach devait disparaître, elle renaîtrait sous le souffle fécondant, créateur, du maître saxon ? Toute paradoxale qu'elle paraît, cette proposition est aussi vraie qu'une vérité humaine peut l'être. Bach, ce n'est pas un musicien : il est la « musique » même [2]. »

Donc étudions Bach, faisons-le passer dans le sang de nos veines et, en sus, piochons notre contrepoint ! Soyons de bons techniciens ; approfondissons les secrets du métier : pratiquons-le en infatigables et patients ouvriers, sans trop nous préoccuper d'originalité. « Où tout est indépendant, il n'y a rien de souverain », suivant la forte expression de Bossuet, que Chateaubriand, en son impérial langage, qualifie superbement d'axiome foudroyant [3].

Bach, le tout-puissant Bach en personne, ne nous a-t-il pas donné l'entraînant exemple de la plus touchante modestie, lui, l'inconscient faiseur de miracles qui, toute sa vie, est allé à l'école chez les maîtres français et italiens, autant que chez les maîtres allemands ?

Bach était un homme studieux, un travailleur. Sans arrière-pensée, sans nul calcul d'orgueil, il s'est soumis à la loi universelle du travail. Personne n'a été à la tâche comme lui, et personne, on peut le croire, n'a accompli son labeur quotidien avec plus de simplicité de cœur et de tranquille joie intérieure. C'est pourquoi Dieu a sanctifié son travail, et c'est pourquoi le nom du divin Cantor demeurera en bénédiction dans la mémoire des hommes aussi longtemps que le culte de la musique sacrée sera célébré sur la terre.

EDG. TINEL.

1. *Revue des Deux-Mondes*, 15 novembre 1865.

2. Edgar TINEL, *La musique figurée à l'Église*. Paris, au bureau d'édition de la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques, 1902.

3. *Sur la législation primitive*, du vicomte DE BONALD.

VARIA.

OPINIONS IRRÉDUCTIBLES. — Une polémique intéressante s'est déroulée dernièrement dans la *Métropole* d'Anvers. Un esthète qui signe Y. Z. a cru devoir s'élever contre la « gothification » (le mot seul fait frémir) dont certains de nos monuments religieux sont victimes. Peu de jours après, parut une réplique, aussi belle que bonne et d'un ton parfait, signée Marc S.

Nous reproduisons les deux articles en entier, avec quelques notes rappelant les opinions depuis longtemps émises par le *Bulletin*.

I. « A propos de la restauration de Sainte-Walburge de Furnes et de la remise *en l'état primitif* de nombreux édifices religieux, il convient de s'élever contre la tendance d'identifier le culte avec le style gothique et de faire disparaître, notamment, le superbe mobilier Renaissance qui existe dans beaucoup d'églises, pour le remplacer par du gothique, d'autant moins réussi qu'il est mieux compris et senti.

» Ceux qui pratiquent cette gothification à outrance ont adopté le principe de certaine école qui s'intitule de style chrétien et qui répudie tous les autres styles comme païens. Ils croient ainsi faire œuvre pie et combattre pour la foi catholique, en détruisant impitoyablement toute sculpture anté- ou post-ogivale et ils pensent gagner le ciel en mettant en couleurs, parfois heurtantes, de sobres et satisfaisants décors ou objets mobiliers.

» Il faut n'avoir ni voyagé, ni étudié l'histoire de l'art, depuis l'ère chrétienne, pour tomber dans cette erreur.

» Depuis l'avènement de Notre Seigneur jusqu'au XIIIe siècle, on ne connut pas le style ogival et on l'abandonna de nouveau au XVe, pour pratiquer la Renaissance et le style du temps jusqu'au milieu du XIXe, quand advint le néo-gothique dans certaines contrées [1].

» Il s'ensuivrait que tout ce qui fut fait pendant quinze siècles dans tous les pays, et pendant dix-neuf siècles en certains pays, serait en style de mécréants, puisque ce n'est pas du style chrétien ? Cette conclusion outrée montre l'erreur profonde de ceux qui adoptent cette démarcation. De plus, leur point de départ même n'existe pas, puisque le style roman, évolution du lombard, du byzantin et du romain, ne diffère des premières églises ogivales, ou de la transition, que par l'arc en pointe, remplaçant le cintre [2], et qu'on ne peut pas soutenir que l'essence chrétienne se distingua de l'essence païenne, seulement treize siècles après le Christ, par un arc pointu contre un arc rond, que dorénavant un bon chrétien dut être pointu et que celui qui était rond fut un païen. Le christianisme est de tous les temps, de tous les pays et de tous les styles [3], et si on trouve dans le style ogival les plus belles émanations artistiques du peuple chrétien, il ne s'ensuit pas qu'on doive subir, à une époque où l'ambiance d'un art populaire unique n'existe malheureusement plus, des destructions inartistiques et l'imposition de reproductions parfois imparfaites, puisqu'on ne perçoit plus la manière de voir et d'être des artistes du moyen âge.

1. Il faut n'avoir ni voyagé, ni étudié l'histoire de l'art pour ignorer que le style du XIIIe siècle est l'épanouissement du style roman, que celui du XVe et du XVIe siècle est la décadence du style du XIIIe, et qu'après cette première série de siècles, fidèles à notre art national, il s'en est écoulé une série d'autres qui lui furent infidèles.

2. Oh ! Oh ! Voilà une science archéologique fort sommaire.

3. Là n'est pas la question : « A tort on soutient l'existence d'un art religieux, art chrétien, art universel. Celui-ci n'est pas plus possible qu'un art universel humaniste. Tous les arts ont reçu une empreinte religieuse plus ou moins nette, plus ou moins profonde, comme tous les peuples ont connu une religion ». E. GEVAERT, *Quelques principes d'Esthétique*. Voyez aussi *Bulletin* 1906-07, p. 109, à propos de la cathédrale de Westminster.

» Il est un second point de vue qui mérite aussi considération. Les constructions et l'ameublement successifs sont autant de pages du livre chrétien; ils révèlent l'histoire de l'édifice et remémorent la générosité des fidèles défunts. En méditant dans l'église sur nos fins dernières, il est bienfaisant de se sentir entouré de beaux exemples de la dévotion de nos ancêtres; cette vue établit une communion entre nos frères morts et nous-mêmes. Aussi n'y a-t-il rien de plus froid, de plus mort et de plus pénible qu'une église complètement remise en son état primitif, ablation faite de tout ce qui s'est passé depuis : c'est un corps sans âme, une magnifique couverture d'un livre dont on a arraché toutes les pages [1].

» Terminons par un petit exemple pour démontrer que ces lignes n'émanent pas d'un rêveur en théories abstraites :

» Les Rév. Pères Carmes de Courtrai ont construit une église en style de la renaissance classique. Un des Pères disait que cette construction dans le style de l'époque où l'ordre a ses traditions était aussi justifiée par la perspective de trouver *pour une croûte de pain* du magnifique mobilier assorti.

» On ne peut qu'en féliciter les Pères Carmes [2] et s'estimer heureux que ce mobilier échappera à la destruction, mais il faut donc croire que la mise au rancart de ce mobilier continue ailleurs, que certains zélés du style chrétien l'expulsent et que les très chrétiens Pères Carmes donnent asile à ces émanations soi-disant païennes. »

Y. Z.

❧ ❧

1. Voyez notamment : *Le Clocher de Dinant,* dans le *Bulletin* 3e année, p. 153.

2. Il est peu raisonnable de bâtir une maison pour le mobilier. D'autre part, en visant à faire une reconstitution archéologique, on obtient « un corps sans âme », un livre apocryphe. Il ne nous semble donc pas qu'il faille féliciter les R. P. Carmes de Courtrai de leur « bonne idée », ni M. Y. Z. de sa logique : comment l'œuvre qu'il vante révélera-t-elle l'histoire de l'édifice, etc...?

II. Voici maintenant la réponse de M. Marc S.

Sauf, en quelques tout petits points de détail, nous souscrivons sans réserves à l'avis de notre ami inconnu.

« Sous le titre *La gothification* — néologisme peut-être hardi — un esthète a émis sur l'art religieux quelques considérations très judicieuses, je m'empresse de le dire, mais qui s'émaillent malheureusement de quelques erreurs qu'il est impossible de laisser passer sous silence. Mon Dieu, il est loisible, à chacun, et tout à fait légitime, de professer en matière d'art des opinions erronées, mais il me semble exagéré de pousser l'amour de cette attitude d'esprit jusqu'à vouloir en prêter gratuitement aux autres. J'espère que M. Y. Z. ne m'en voudra pas de rectifier au profit de ses victimes deux ou trois points, où il me semble ne pas avoir raison.

» Il est absolument vrai qu'il n'existe point de style qui puisse revendiquer pour lui seul le titre de chrétien, pas plus qu'il n'existe un style religieux à côté d'un style profane. Chaque style, qu'il s'agisse d'un édifice consacré au culte ou d'un édifice civil, revêt dans chacun de ces édifices le même caractéristique et essentiel aspect, qui le différencie des autres styles. Je crois que nul n'a jamais contesté cela, et la certaine école qui, d'après M. Y. Z., veut identifier le culte avec le style gothique, jouit pour moi d'une existence plus que problématique. Qu'il y ait eu, et qu'il y ait encore, certains esprits qui croient devoir porter d'une façon trop exclusive leurs préférences sur telles formes d'art, je ne le nierai point, mais qu'ils aient poussé le fanatisme jusqu'à intituler leur école « la seule de style chrétien », selon l'expression de M. Y. Z., et répudier les autres styles comme païens, cela je lui demande la permission d'en douter absolument. Et les motifs qu'il met à la base de cette attitude sont vraiment trop ridicules, pour que je puisse douter qu'il n'ait voulu plaisanter. Ces braves gens, à son avis, auraient cru par là faire œuvre pie et combattre pour la foi catholique et, ajoute-t-il, « gagner le ciel en mettant en cou-

leurs, parfois heurtantes, de sobres et satisfaisants décors ou objets mobiliers ». Ce système de gagner le ciel est tout à fait intéressant, bien qu'un peu sibyllin à première vue.

» A propos de cela, son partage de la chrétienté en chrétiens pointus et en chrétiens ronds nous ouvre des horizons inattendus et souriants. Mais passons : car j'ai hâte d'être d'accord avec lui, quand il condamne les destructions d'objets d'art, sous le sacrilège prétexte d'une reconstitution archéologiquement fidèle. Cette destruction d'objets d'art fut, d'ailleurs, la grande faute de ces constructeurs et artistes de la Renaissance — dont M. Y. Z. croit actuellement les œuvres menacées — lorsque, pour les remplacer par leurs conceptions personnelles, ils dispersèrent les merveilleuses œuvres qu'avaient accumulées dans le cadre prestigieux de leurs églises les artisans de l'époque gothique. Cet ostracisme, ce manque de respect à l'œuvre d'art, contre lequel s'indigne M. Y. Z., ils l'ont élevé à la hauteur d'un principe et ils ont exercé un déplorable vandalisme, en détruisant ou en dégradant les trésors que leur avaient laissés les siècles précédents, en maquillant de leurs enduits sacrilèges les nobles visages de pierre qu'avaient taillés avec ferveur leurs pieux ancêtres.

» Il est d'ailleurs inutile de s'émotionner à la pensée que des crimes pareils se commettent encore. Nos trésors d'art, qu'ils soient de la Renaissance ou de l'époque gothique, sont plus à l'abri de ces vandalismes destructeurs que M. Y. Z. ne veut le croire. Si des tentatives de ce genre se dessinaient encore à l'heure qu'il est, si l'on essayait de détruire, comme il semble le craindre, ces superbes mobiliers de la Renaissance, pour les remplacer par du « gothique d'autant moins réussi qu'il est mieux compris et senti » — ce gothique-là me fait rêver, je l'avoue — des organismes autorisés auraient tôt fait de s'y opposer.

❧ ❧

» On pourrait discuter, en l'occurrence, la valeur artistique de ces superbes mobiliers de la Renaissance dont s'encombrent presque toutes nos églises. Je crains que les artistes du temps n'aient pas toujours bien compris ce que devrait être un mobilier d'église et ont cru qu'il consistait essentiellement en une gigantesque débauche de colonnes torses, d'entablements pompeux, de frontons alambiqués et de personnages déclamatoires. Loin de moi l'idée de dénier toute valeur à ces conceptions grandioses, mais il m'est permis de constater que trop souvent elles ont ignoré ou dépassé le rôle qu'elles devaient jouer dans l'ameublement d'une église. Qu'ils aient conçu leurs œuvres dans le style de leur époque, ce n'est que juste et rationnel. Toute œuvre d'art, pour être vivante, doit s'inspirer de tendances actuelles et ne pas chercher à se formuler dans la langue d'un style mort. Mais, pour s'exprimer en leur langue, il n'était point nécessaire de perdre complètement de vue le cadre dans lequel ils plaçaient leurs conceptions et de détruire, pour amplifier leur effet personnel, toute la majestueuse et sévère ordonnance des architectures existantes. On peut et doit regretter que nos églises gothiques ne présentent plus l'homogénéité et l'harmonie nécessaires à tout ensemble artistique, que leur donnait la présence appropriée d'une décoration intérieure conçue dans le même style. C'est là, au point de vue esthétique, une perte irréparable ; il est certain que des meubles de style Renaissance, aussi intéressants et artistiques qu'ils soient, ne peuvent que faire tache dans un intérieur gothique.

» Il ne s'ensuit pas de là qu'il faille les remplacer par un mobilier, scrupuleusement imité des modèles anciens, et fabriquer de nos jours des meubles dans un mode gothique archéologiquement exact. Ce serait une grossière erreur. Ce serait remplacer des œuvres vivantes par des produits morts, faire taire les voix qui sortent pour nous de ces glorieux échafaudages de motifs pompeux, pour instaurer dans nos églises le silence et la froideur des choses sans âme. S'il y a lieu, pour un motif sérieux, de renouveler le mobilier ancien d'une église, faites franchement des meubles modernes. N'allez point copier minutieusement et vous inspirer

étroitement des modèles antiques, n'édifiez point de laborieux mensonges de pierre ou de bois, mais affirmez clairement dans la note actuelle, conforme au goût régnant, que vous donnerez à vos meubles d'église, que ce sont des produits de notre temps, qu'ils expriment en leurs lignes un idéal contemporain, qu'ils ont été conçus et aimés par la sensibilité artistique et unique d'un homme de nos jours et non façonnés dans le moule refroidi des générations mortes.

» Je regrette d'avoir dû rectifier quelques points de l'article — par le fond, tout à fait intéressant — de M. Y. Z., et me plais à reconnaître en lui l'existence de cette idée si féconde que, pour produire une œuvre d'art digne de ce nom, il faut faire appel uniquement à sa propre sensibilité. » MARC S.

On ne pourrait dire mieux ni plus justement. Gageons toutefois que cette réplique n'aura pas convaincu le contradicteur Y. Z. et qu'il récidivera à la première occasion. Son opinion est de celles qui sont irréductibles, comme leur cause elle-même.



LES CRIMES CONTRE LA BEAUTÉ. — Tel est le titre de la belle conférence donnée à l'Institut Jean Bethune, par M. Henry Carton de Wiart, membre de la Chambre des Représentants.

En voici le résumé :

Les crimes contre la beauté se traduisent par la méconnaissance, le mépris et même la destruction des œuvres de la nature et de l'art, où le beau rayonne avec plus ou moins d'éclat.

Dieu n'a voulu exclure du bienfait moral de la beauté aucune des créatures humaines qu'il a faites à son image et à sa ressemblance. Celle-ci doit être, pour *tous* les hommes, un patrimoine commun destiné à les rapprocher les uns des autres et à les rapprocher de Dieu.

Comment donc se fait-il qu'il y ait tant d'hommes pour qui le beau semble ne pas exister et qui paraissent ignorer l'émotion esthétique, c'est-à-dire le plaisir que cause la contemplation *désintéressée* d'une chose parfaite ? Comment se fait-il qu'ils produisent ou utilisent, sans remords, tant de choses laide sou détruisent même, sans nécessité pratique, tant de choses belles ? N'ont-ils pas d'yeux pour la beauté ?

Ils en ont, à moins d'être des monstres moraux. Mais ces yeux ne sont pas ouverts à la beauté ou bien leur vision est obnubilée ou déformée. D'ailleurs, le même phénomène existe lorsqu'il s'agit de nos dispositions pour le bien et le vrai, ces deux autres attributs de Dieu.

Par conséquent, c'est rendre un service à l'humanité tout entière que d'éveiller en elle le *goût*, c'est-à-dire l'aptitude à apprécier la beauté, de diriger et développer cette faculté, d'en faire une réserve de joie et de force.

La famille et l'école doivent enseigner :

1° Que le beau existe ;

2° Qu'il ne faut pas le haïr comme un mal ou le mépriser comme une superfluité ;

3° Qu'il faut l'aimer et l'aimer en toutes choses.

Certes, en développant la faculté esthétique chez l'homme, nous lui préparons des souffrances, car il sera froissé par mainte laideur qu'il n'aurait pas remarquée, si cette faculté fût restée, chez lui, à l'état de simple virtualité.

Mais que de compensations, soit pour les *individus* chez qui le goût et le plaisir des belles choses contribueront à la santé et à la probité morales, soit pour les *nations*, car un peuple qui a des préoccupations artistiques constantes se transforme et s'élève. Et les peuples, lorsqu'ils arrivent au véritable sens de la beauté, éprouvent nécessairement le dégoût de ce qui est bas, méchant, injuste.

Combattons les crimes contre la beauté par la réforme de l'éducation et des mœurs, au besoin par les lois. Défendons notre patrimoine de beauté : paysages, monuments, œuvres d'art, contre tous les vandalismes. Aidons les générations nouvelles à connaître, à apprécier, à cultiver la beauté, reflet de Dieu dans sa création !

L'ÉDUCATION ÉCONOMIQUE DU PEUPLE ALLEMAND [1]. — C'est toute la grosse question de l'éducation de la jeunesse et des voies nouvelles vers lesquelles il faut l'orienter, que M. G. Blondel soulève, en offrant au public un tableau d'ensemble sur les progrès de l'enseignement industriel et commercial en Allemagne.

L'auteur estime, en effet, que, si la culture gréco-latine a tenu jusqu'ici une place prépondérante dans la formation intellectuelle, cette culture exclusive ne répond plus aux exigences de la vie contemporaine. Elle entraîne la plupart des jeunes gens dans une direction fausse, paralyse leurs qualités naturelles d'initiative ou d'énergie et explique, selon lui, pourquoi la France, si bien douée à tant d'égards, s'adapte moins aisément que les autres peuples à l'évolution actuelle.

Ce qu'il faut de toute nécessité, c'est renforcer l'enseignement technique, industriel, commercial ; c'est former une jeunesse plus ouverte aux réalités du monde moderne ; c'est développer en elle la connaissance des institutions, des usages, de la géographie et de la langue des différents peuples.

Les Allemands l'ont compris depuis longtemps, et c'est à l'impulsion vigoureuse donnée à ce type d'enseignement, qu'ils doivent leurs succès si brillants dans la lutte économique moderne.

Dès le milieu du XIXe siècle, se dessina en Allemagne l'évolution des idées en matière d'enseignement ; les « Realgymnases », c'est-à-dire des établissements comportant la suppression de tout enseignement du grec et faisant une large place à l'étude des questions pratiques, des « realia », se créent à côté des collèges à programme purement classique et commencent à orienter les jeunes gens du côté des carrières industrielles et commerciales. Puis ce sont bientôt les écoles spéciales qui se multiplient.

1. *L'Education économique du peuple allemand*, par Georges BLONDEL, 1 vol. in-12, XXIV-136 p. Paris, Larose et Tenin, 1908.

Les unes distribuent l'enseignement industriel et comprennent le groupe des écoles supérieures ou polytechniques, au nombre de onze, avec 15,000 étudiants, vastes installations et laboratoires parfaitement outillés : le groupe des écoles industrielles moyennes ou secondaires (Industrie Schulen ou Technikums), d'où sortent un grand nombre d'industriels, avec les connaissances nécessaires pour exercer leur profession dans un esprit et avec une méthode scientifique ; enfin le groupe des écoles professionnelles (Fach Schulen) qui recrutent leur clientèle dans la classe modeste de la population et préparent à la nation une armée de travailleurs instruits, ayant reçu l'apprentissage méthodique d'un métier.

Les autres se sont constituées plus tardivement et ont consacré leur activité à l'enseignement commercial.

On peut également distinguer ici trois catégories d'écoles différentes : tout d'abord les écoles de hautes études commerciales, de création récente, au nombre de six aujourd'hui et dont le but est de donner aux jeunes gens qui se destinent à la carrière commerciale la compréhension exacte des phénomènes variés de l'économie mondiale et, selon l'expression heureuse d'un orateur, « de reculer le point mort, après lequel tout homme (et cela est sensible chez les commerçants) décline ou devient routinier ».

A côté de ces écoles prennent place un grand nombre d'établissements d'importance moindre, à dénominations très diverses et à programmes très variés, mais qui tendent tous à donner un enseignement complémentaire à des jeunes gens ayant déjà reçu une bonne culture générale.

L'enseignement commercial inférieur, enfin, est donné dans une foule d'écoles, créées tantôt à l'instigation des villes, tantôt sur l'initiative de quelques associations. Si toutes ne sont pas également bien organisées, il sort en définitive de ces instituts de bons employés et surtout des commis voyageurs passablement instruits, qui collaborent efficacement à l'essor économique du nouvel empire.

M. Blondel, qu'une enquête sur place a familiarisé avec ces divers organismes, nous en décrit, d'une manière intéressante, le fonctionnement et s'attache surtout à montrer quels services rend à l'industrie allemande cette spécialisation de l'enseignement technique.

Un des chapitres les plus suggestifs de son livre est celui qu'il consacre aux écoles de perfectionnement, qu'on pourrait assimiler à nos cours d'adultes donnés, après la journée de travail, à ceux qui ne peuvent prolonger le temps d'études scolaires.

En vertu de dispositions légales, les communes sont autorisées à décréter l'obligation de cet enseignement post-scolaire et, en fait, la fréquentation des écoles de perfectionnement est devenue obligatoire dans la plus grande partie de l'Allemagne (du moins dans les villes), pour les apprentis et les employés âgés de moins de 18 ans, absolument comme l'école primaire. Si cette contrainte a soulevé quelques protestations au début, le principe est aujourd'hui admis sans trop de difficultés, tant l'Allemand est convaincu que c'est grâce au développement de l'enseignement sous toutes ses formes que l'Empire est devenu une puissance de premier ordre.

L'enquête ouverte par M. Blondel fournira matière à de salutaires réflexions à ses compatriotes, trop portés à pousser leurs enfants vers les carrières libérales et à dédaigner le commerce et l'agriculture. Pour nous qui, en Belgique, avons développé rapidement, dans ces dernières années, les écoles professionnelles, nous puiserons dans cette enquête la conviction que, si nous voulons maintenir notre situation et assurer la prospérité économique du pays, il faut dresser la jeunesse à l'action, éveiller en elle de nouvelles énergies, l'équiper pour la vie.

A ceux que choqueraient ces conclusions comme trop utilitaires, rappelons la réflexion de Le Play dans ses belles études sur la Réforme Sociale. Après avoir recommandé à la jeunesse les arts usuels trop dédaignés qui comportent cependant, disait-il, « des méthodes très efficaces pour la bonne culture de l'intelligence et de la raison », l'illustre penseur ajoutait : « La richesse, quand elle est le fruit du travail et qu'elle reste unie à la vertu, devient pour la race où se produit cette union une cause infaillible de supériorité. »



L'ARCHITECTE DE N. D. DE LA TREILLE, M. Paul Vilain, nous écrit que la conclusion de la consultation de M. le professeur Cloquet, publiée par le *Bulletin* de décembre, était prévue par toute personne du métier... y compris l'architecte de l'œuvre.

Il vous paraîtra peut-être intéressant, continue M. Vilain, de faire connaître à vos lecteurs les quelques notes par lesquelles un architecte honorablement connu, lauréat de plusieurs concours internationaux (notamment du concours pour le Palais de la Paix), m'a fait connaître son avis sur la même question :

« Mon cher Vilain,

» Vous me posez cette question : *Les constructions extérieures de N. D. de la Treille, quelles qu'elles soient, peuvent-elles être construites en autres matériaux que la pierre de Soignies? En cas d'affirmative, quels matériaux pourraient donc être employés ?*

» Il est aussi obligatoire, à mon avis, de se soumettre au choix déjà fait pour la nature des matériaux extérieurs que pour le style adopté. C'est à tort qu'on a choisi la pierre de Soignies, dès le début des constructions, cette pierre étant forcément froide et presque insensible à la patine du temps.

» Mais il faut tenir compte qu'à cette époque [1] on n'avait guère de belles roches blanches ou qu'elles étaient inconnues à Lille.

» En tous cas, le choix a été fait ; il comporte, d'ailleurs, la qualité de solidité donnée par la pierre de Soignies, ce qui est quelque chose. Le choix a été fait ; il est impossible d'y rien

1. N. du *Bulletin*. N.D. de la Treille fut commencée en 1858.

changer maintenant, pas plus, je le répète, qu'on ne peut changer quelque chose au style des constructions à venir.

» Employer d'autres matériaux? Lesquels? Les pierres blanches?

» Vous ne pourriez sérieusement employer que des roches blanches! et alors elles rendront les parties existantes plus tristes et plus sombres, et elles vous coûteront pour le moins aussi cher. Alors quel est l'avantage?

» A défaut de pierre, employer la brique?

» Seulement, car il y a un seulement, il est bon de remarquer :

» *a*) Que la brique est peu ou pas gothique[1];

» *b*) Qu'elle n'est certainement pas du style de la basilique;

» *c*) Que l'effet en sera malheureux, tant au point de vue de l'unité que de la richesse décorative.

» Aussi, mon cher Vilain, je ne saurais trop vous engager à vous en tenir à ce qui est. C'est cher, mais c'est bien! Gardez-vous de proposer d'autres matériaux.

» Nos églises en briques et pierres ne sont véritablement pas gothiques; elles en ont pour quelques-unes, peut-être, l'esprit; les gothiques, à notre place, auraient peut-être fait comme nous, mais ce qu'il y a de sûr, c'est qu'elles émanent d'organisations et d'états sociaux où l'économie préside à tout et domine tout, où l'usine a régné en véritable maîtresse.

» La Treille est autre chose! C'est un cri du cœur, c'est ce qu'on appelle en langage littéraire « un beau geste ». Conservez-lui sa noblesse, et pour cela, avant tout, son unité. Faites simple, mon cher Vilain, s'il le faut, mais conservez la couleur.

» Voilà, mon cher ami, mon simple avis.

» Je crois bien que ce doit être le vôtre; vous auriez une raison de plus pour n'en pas changer.

» Cordiaux sentiments.

» Louis Cordonnier. »

1. N. du *Bulletin*. Nous avouons ne pas voir comment ni pourquoi « la brique n'est pas gothique ». Il en est de même du jugement porté contre la pierre de Soignies, dont on pourrait dire beaucoup de choses et à tout le moins que ce jugement est très relatif. Tous les matériaux sont susceptibles d'art s'ils sont bien interprétés. Les *gothiques* l'ont assez démontré et M. Cloquet l'a parfaitement rapporté dans sa belle consultation.



L'HOTEL DE VILLE DE BOIS-LE-DUC



E noble bâtiment municipal, malgré sa lourde façade en style Renaissance du XVIIe siècle et en style colossal, a éveillé depuis quelques mois un intérêt particulier.

A la fin du mois de septembre 1908, un événement s'y produisit qui suscita, grâce à l'extraordinaire enthousiasme des journalistes, une vraie tempête dans un verre d'eau.

On fit la découverte d'une halle gothique sous l'hôtel de ville et, immédiatement après, un chercheur des plus zélés, M. Jean Mosmans, en fit part au journal « De Noord-Brabander ». Son article fut reproduit par les journaux du pays et ceux de l'étranger.

C'est ainsi qu'il m'est parvenu, grâce à la rédaction du *Bulletin des métiers d'art*, des extraits du « Handelsblad » d'Anvers, du « Volk » et d'autres journaux allemands et français. La connaissance de cet article, qui traite le *premier* de la découverte des anciennes cryptes de l'hôtel de ville, est nécessaire afin de pouvoir se faire une idée exacte de la question.

Voici cet article :

« D'après le « Noord-Brabander », M. J. Mosmans a découvert, au-dessous de l'hôtel de ville de Bois-le-Duc, une crypte du XIVe siècle, qui est un vrai bijou de style gothique.

» Voici l'histoire de cette découverte :

» On était descendu dans les sous-sols de l'hôtel de ville pour opérer le placement d'un système de chauffage central. Le bruit ayant couru qu'on avait découvert d'anciens carrelages, M. Mosmans se rendit sur les lieux des travaux et profita de l'occasion pour visiter les anciennes caves. M. Hermans, inspecteur de la ville, l'accompagna. M. Mosmans connaissait l'existence des anciens sous-sols, mais il fut stupéfait lorsqu'il reconnut la richesse de leur construction.

» La cave du milieu, située sous le vestibule, mesure $5^{m}86$ de large sur 15^{m} de long ; toute la voûte, coupée d'arcs doubleaux, formerets et croisés, repose sur trois colonnes et sur des corbeaux formant ensemble huit travées.

» Le pavement de la cave, qui se trouvait beaucoup plus bas à l'origine, a été exhaussé de $0^{m}70$ et recouvre ainsi la base des colonnes. M. Hermans eut l'excellente idée de faire déblayer jusqu'à la profondeur primitive : on découvrit un pavement richement travaillé et l'on put aisément se rendre compte de ce qu'était la crypte quand elle venait d'être bâtie.

» M. Mosmans nous assura que cette crypte est incontestablement un reste de l'ancien hôtel de ville gothique, plus étroit que le bâtiment actuel et n'ayant autrefois que la largeur du vestibule, tel que nous le connaissons de nos jours.

» La présence de fragments d'une cheminée richement sculptée prouve que nous ne sommes pas ici en présence d'une cave proprement dite, ayant servi de prison ; mais nous pouvons plutôt croire que ces sous-sols étaient autrefois une salle souterraine dans laquelle les échevins de la ville se réunissaient en temps de troubles. »

Voilà le premier avis.

Dans une réserve faite peu après par M. Mosmans et dans un communiqué, la crypte du XIVe siècle fut rajeunie de deux siècles, ce qui est conforme à la réalité et aux données archéologiques. A notre grand regret, tout ceci se passait pendant nos vacances. A l'expiration de celles-ci, nous nous rendîmes directement chez M. Mosmans, qui nous promit un compte rendu des faits dans lesquels il avait joué le rôle principal.

Voici ce qu'il nous communiqua :

« Dans l'hôtel de ville de Bois-le-Duc (bâti aussi largement et aussi solidement que devraient l'être l'esprit et le caractère des échevins qui doivent y siéger), on travaille activement, depuis quelques mois, au placement d'un système de chauffage central. On a dû, à cet effet, descendre dans les sous-sols et, en creusant, on découvrit ici un passage secret, là une source voûtée, plus loin un mur épais. On déterra également de petites dalles du XIVe siècle, dont quelques unes étaient ornées de fleurons.

» M'occupant d'études d'histoire locale et m'intéressant vivement à tout ce qui concerne ma ville natale, je partis en exploration dès que j'eus appris ces découvertes. N'est-il pas bon, voire même intéressant au point de vue de la connaissance topographique, que des choses, en apparence insignifiantes, soient étudiées et examinées avec soin ? L'inspecteur de la ville, M. Hermans, m'indiqua, dans une esquisse du plan terrier les endroits les plus intéressants. Mais, ajouta-t-il, venez plutôt vous-même, vous en rendre compte sur place; il y a aussi une cave avec des voûtes cruciformes et des colonnes gothiques dont j'ai mis à nu les soubassements.

» Je me rendis donc le lendemain, brûlant de curiosité, sur les travaux, afin d'y visiter les sous-sols.

» Lorsque, accompagné de M. Hermans, j'entrai sous les voûtes abandonnées et que je les aperçus à la lueur de ma lampe à l'huile, je fus émerveillé.

» Quoique connaissant vaguement l'existence des sous-sols, je fus fort étonné de découvrir une salle souterraine de 130 m. c. de surface, surmontée de 8 voûtes croisées et possédant encore tous ses éléments organiques tels que : soubassements, fûts de colonnes, chapiteaux, encorbellements, clefs; pourvue de fragments d'une belle cheminée, reste de l'ancien hôtel de ville, un monument datant de plusieurs siècles et situé au centre même de la ville.

» Et cette ville de Bois-le-Duc, si civilisée cependant, n'en avait donc aucune connaissance ?

» On n'en avait donc jamais parlé comme d'un document historique ? Et la valeur archéologique de cette crypte n'avait jamais été constatée ?

» Je fus excessivement heureux de cette découverte. Quoiqu'elle ne possède pas de riches sculptures et que ce ne soit pas un travail de premier ordre, il est certain que cette crypte peut être considérée comme une chose importante, surtout pour la ville de Bois-le-Duc, si peu riche en monuments antiques.

» Je fis un croquis sommaire de la halle souterraine et je le montrai à quelques concitoyens, versés en histoire et en archéologie. Tous devinèrent... Aucun d'eux ne soup-

çonna que leur ville possédât ce trésor! Là-dessus, le rédacteur en chef du « Noord-Brabander » fit un petit compte rendu de la découverte de la crypte, et à peine les journaux encore humides eurent-ils envahi les cafés et les maisons que tout Bois-le-Duc s'écria : « Il faut déblayer et restaurer, » car on avait appris que le pavement était enterré sous une couche de sable de o^{m}50 d'épaisseur. On proposa de faire de la crypte un musée d'armes anciennes et ce plan ne me déplaisait pas. La jeunesse voulait en faire un Rathskeller.

» Beaucoup d'habitants de la ville, se réjouissant de la découverte faite, m'envoyèrent des félicitations ; mais il y en eut un bon nombre qui prétendirent connaître ces sous-sols depuis longtemps.

» Ces derniers furent chapitrés par un rédacteur de la *Provinciale*. Certainement, dit-il, la crypte était connue des garçons brasseurs, par exemple, qui y avaient tiré de la bière en bouteilles, mais, quant au public, personne ne la connaissait, pas plus que les visiteurs de la ville.

» Les amateurs d'antiquités et les archéologues en ignoraient l'existence, à quelques exceptions près, mais que *ceux-là* se taisent, par amour pour la réputation de leur ville. Qu'ils souhaitent revenir à l'époque où la perle du gothique, la merveilleuse cathédrale Saint-Jean, servait de refuge aux échelles et aux pompes à incendie, instruments maniés de façon très adroite, de nos jours, quand, ci ou là, monte une flamme d'enthousiasme.

» Avec ardeur et plein de feu — pas éteint heureusement — je continuai mes recherches. Il fallait, plus que jamais, tâcher de reconstituer l'histoire de l'ancien Hôtel de ville.

» Le dernier quart du XIVe siècle fut très important pour ce respectable hôtel de ville, avec sa chapelle dans laquelle les échevins entendaient la messe.

» J'espère le démontrer plus clairement ailleurs au moyen de documents.

» Si j'ai nommé en passant cette époque, je me suis tout aussitôt réservé le droit de dater exactement la halle souterraine par un appel à Cuperinus, le chroniqueur de Bois-le-Duc, dont le texte ne pouvait pas être comparé au compte original de 1529, lequel était inaccessible à ce moment, puisqu'on l'avait mis à l'abri des menuisiers et des plafonneurs qui menaient le sabat, à cette époque, dans la chambre des archives.

» Attendre la fin des fouilles fut ma conclusion. On découvrit encore des murs de séparation, une deuxième cheminée, un fût de colonne, etc.

» Je comptais aussi sur les lumières de M. X. Smits, de Bois-le-Duc, docteur en archéologie, dont les démonstrations archéologiques sur d'anciennes statues m'avaient souvent procuré de véritables jouissances.

» Et puisque j'ai cité son nom, je finis mon introduction et je lui cède volontiers ma plume ».

Voilà donc l'aimable rapport de M. Mosmans.

Après l'invitation du *Bulletin des Métiers d'art*, après celle de M. Mosmans, je ne puis me taire plus longtemps.



Notre revue ne s'occupe pas spécialement de données historiques; elle traite de l'art

ancien en évitant toutes les sèches considérations archéologiques, surtout lorsqu'elles sont encombrées de citations et de sources.

Nous voulons donc, autant que possible, rester fidèle à cette règle et traiter succinctement de la question.

L'hôtel de ville actuel, bâti entre 1670 et 1693 dans le style Louis XIV, a eu au même endroit un prédécesseur en style gothique.

Celui-ci fut construit au commencement du XIII[e] siècle et considérablement embelli de 1529 à 1533 ; la façade principale fut ornée de statues et d'armoiries; le perron primitif fut démoli et remplacé par un joli porche de style gothique tertiaire. Cet ancien état des choses apparaît clairement sur notre planche qui sera expliquée plus longuement à la fin de cet article.

C'est un dessin fait en 1632 par P Saenredam.

Peu de temps après, J. van Beerestraten peignit la grand'place de Bois-le-Duc avec l'hôtel de ville, et ce tableau est conservé dans une des salles de l'étage.

Par décision du 28 décembre 1669, on constitua la commission chargée de l'érection de l'hôtel de ville actuel, dont le devis approximatif, y compris les frais de démolition, s éleva à 25,000 francs.

Dirch van Lith, Peter van Gogh et Pieter Minne furent les architectes et ils furent aidés par Claes Jeremiassen de Rotterdam (1680).

La principale partie, qui subsiste encore maintenant, de cet hôtel de ville, formait la façade antérieure.

Un bâtiment dont la façade était très régulière, très symétrique et destiné indifféremment à servir de *masque* ou de *visage* pour l'intérieur, *devait* être joli. Avant tout, on voulait la symétrie parfaite entre l'aile gauche et l'aile droite, et la porte principale exactement au milieu. Ces principes sévères furent appliqués à l'hôtel de ville et on suivit les règles du soi-disant style colossal.

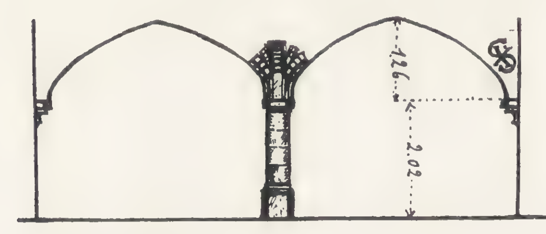
HOTEL DE VILLE DE BOIS-LE-DUC.
PLAN DU SOUTERRAIN.



L'HOTEL DE VILLE DE BOIS-LE-DUC EN 1632.

Quoiqu'on dise encore que l'hôtel de ville de Bois-le-Duc fut bâti par le même architecte qui éleva le *palais* d'Amsterdam, il résulte clairement des comptes de la ville que d'autres personnes, nommées plus haut, en furent les auteurs. De plus, Jacob van Campen, l'architecte de l'hôtel de ville d'Amsterdam, était mort depuis douze ans, lorsque l'hôtel de ville de Bois-le-Duc fut incendié et qu'on songea, par conséquent, aux plans d'un nouveau monument.

Lors de la reconstruction de l'hôtel de ville, le perron, porté sur de jolies colonnettes, fut remplacé par une construction



COUPE TRANSVERSALE.

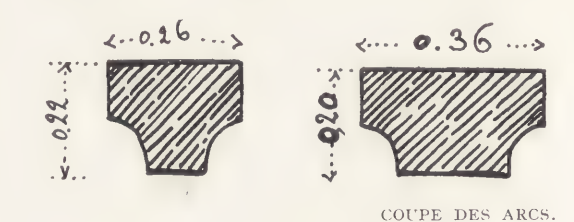
lourde et massive ; mais on y conserva cependant les portes donnant entrée aux caves.

Ce perron fut démoli au milieu du XIX[e] siècle et l'entrée des sous-sols gothiques fut murée.

On aménagea alors le large escalier, qui se composait primitivement de deux escaliers plus petits et séparés par un balcon. Ainsi on a obtenu un escalier qui permet à quinze personnes d'y monter de front, tandis que la porte d'entrée ne livre passage qu'à trois personnes à la fois !

On obtiendrait de nouveau un joli perron si, au lieu de ce large escalier, on refaisait deux escaliers plus étroits et si l'on replaçait l'ancien balcon au milieu de l'estrade.

Le nouvel hôtel de ville (1670-1693) fut donc bâti sur les fondements primitifs et les anciennes caves tandis que, sous la partie



COUPE DES ARCS.

nouvelle, on aménagea d'autres fondements qui amenèrent la destruction et le comblement d'une grande partie des caves gothiques de 1529-1530.

En dehors de ces caves, la tourelle de l'hôtel de ville renouvelé (1646) fut épargnée également. Elle trouva grâce devant les architectes à cause de son jeu de cloches, construit en 1530 par Pierre « l'horloger » et renouvelé en 1649-1651 par Jurrien Spraeckel.

Les Jaquemarts, « Steeckenmennekens ende peerdekens », attachés à cette tourelle d'horloge et qui, sur le coup de l'heure, en font le tour en courant, amusent celui qui ne les a jamais vus, selon l'expression de Jacob van Oudenhoven.

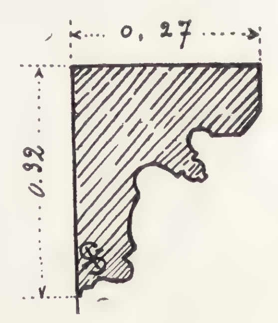


FIG. 5. — CONSOLE.

Retournons maintenant à l'ancienne crypte gothique (1529 - 1530), reste respectable de l'hôtel de ville primitif, et examinons le plan terrier (page 228).

Sous les chiffres III, IV, V et VI, nous

retrouvons encore quatre travées intactes. Ces travées sont à peu près rectangulaires, tandis que chaque voûte, partagée en quatre panneaux par deux arcs ogives, est presque carrée. Dans la longueur, chaque travée mesure $3^{m}89$ et dans la largeur $4^{m}07 \times 2 = 8^{m}14$.

Les deux travées d'ouest (fig. 1, sub I et II) sont plus petites que celles du côté est.

L'extrême-ouest (sub I), sous les marches de l'hôtel de ville, et la suivante (sub II), n'ont que $2^{m}70$ de longueur. Sous le chiffre II, bb', le pointillé indique que la travée est en ruines, parce qu'elle est complètement obstruée par le mur de fondement de la nouvelle façade de 1671.

Les quatre travées d'est sont visibles actuellement dans toute leur beauté primitive. Dans cette partie, nous trouvons aux murs extérieurs deux cheminées datant du milieu du XVIe siècle.

Elles ont $2^{m}12$ de largeur (voir fig. I, sub III). Sub IV (fig. 1) se trouve une trappe quadrangulaire qui donnait autrefois la communication aux sous-sols et à l'étage.

Dans le mur extérieur se trouvent également de nombreuses meurtrières, qui donnaient du jour aux caves.

La fig. 2 donne la coupe schématique (sur B. C.) des caves. Nos lecteurs y retrouveront l'arc Tudor, une des caractéristiques du dernier gothique.

Les fig. 3 et 4 rendent les profils, faits en briques, qui accusent la ligne du dernier gothique. On rencontre cette même forme de profils à la Boucherie d'Anvers.

Les consoles (fig. 5) et les colonnettes (fig. 6) sont exécutées en pierre naturelle en gothique tertiaire sévère.

En examinant la gravure de Saenredam, nos lecteurs retrouveront l'entrée de la halle sous le perron.

Cette halle servait de corps de garde à la garde civique.

Nous pouvons encore distinguer quelques autres particularités sur la façade. La largeur du bâtiment central est complètement d'accord avec celle des halles souterraines. Les deux cheminées dépassant le pignon se trouvaient en ligne droite au-dessus des cheminées découvertes dans les caves.

On voit nettement sur la gravure de Saenredam les armoiries de l'empereur, en pierre blanche, les quatre statues, les tourelles et les deux maisons contiguës à l'hôtel de ville, qui, plus tard, y ont été annexées.

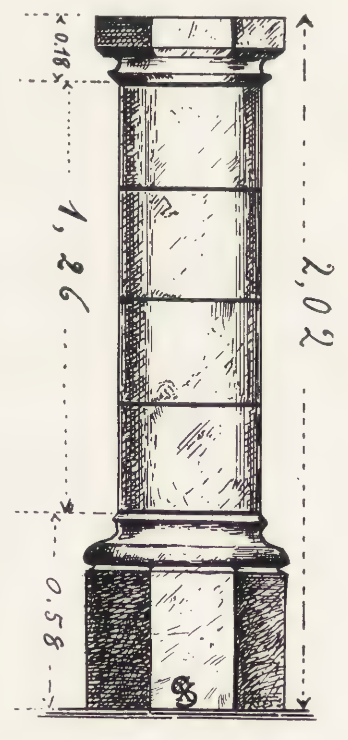


FIG. 6. — COLONNE.

Pour finir, voici la traduction d'un ancien texte, dû à un contemporain de Saenredam :

« L'hôtel de ville se trouve du côté sud de la Grand'-place ; son entrée est élevée à moitié au-dessus du sol, de sorte que l'on y arrive au moyen d'escaliers, dont la rampe est en pierre ornée de pilastres. En dessous est creusée une cave datant de 1529.

» Cette maison échevinale a un beau pi-

gnon et une tour imposante avec une horloge et un carillon, et, au coup de l'heure, deux cavaliers courent à la rencontre l'un de l'autre et deux autres se tiennent comme écuyers et regardent, ce qui est amusant à voir par quiconque ne l'a jamais vu [1] ».

C.-F.-X. SMITS.

UNE CRÉMAILLÈRE.

(PAGE D'ALBUM.)



NOTRE page d'album présente un ustensile de cheminée dont l'usage devient de plus en plus rare; on ne le rencontre plus guère qu'au repos, en compagnie d'autres invalides ou de déclassés résignés, dans les collections, privées ou publiques, d'archéologie.

Cette crémaillère a été relevée au Musée d'art ancien du Cinquantenaire, à Bruxelles, où, parmi d'autres pièces de ferronnerie, elle garnit une cheminée Renaissance.

C'est un très élégant et très beau spécimen de forge dans lequel l'art s'unit intimement au métier. Rarement nous avons rencontré, dans une pièce de cette destination et de cette importance, autant de délicatesse dans la mise en œuvre de la matière et dans le caractère expressif de l'ensemble comme de chacun des membres.

La technique est soignée et irréprochable. Les fers à section rectangulaire, carrée ou circulaire sont admirablement combinés en construction; d'après leur office et leur rôle, chacun d'eux possède la force ou la grâce qui lui convient.

Tout l'ensemble de cette magnifique pièce est exclusivement réalisé par la soudure à même du fer, sans aucun usage de rivets, de brindilles, d'anneaux ou de tire-fond; de même il n'est introduit aucune matière étrangère au fer dans la constitution du sujet.

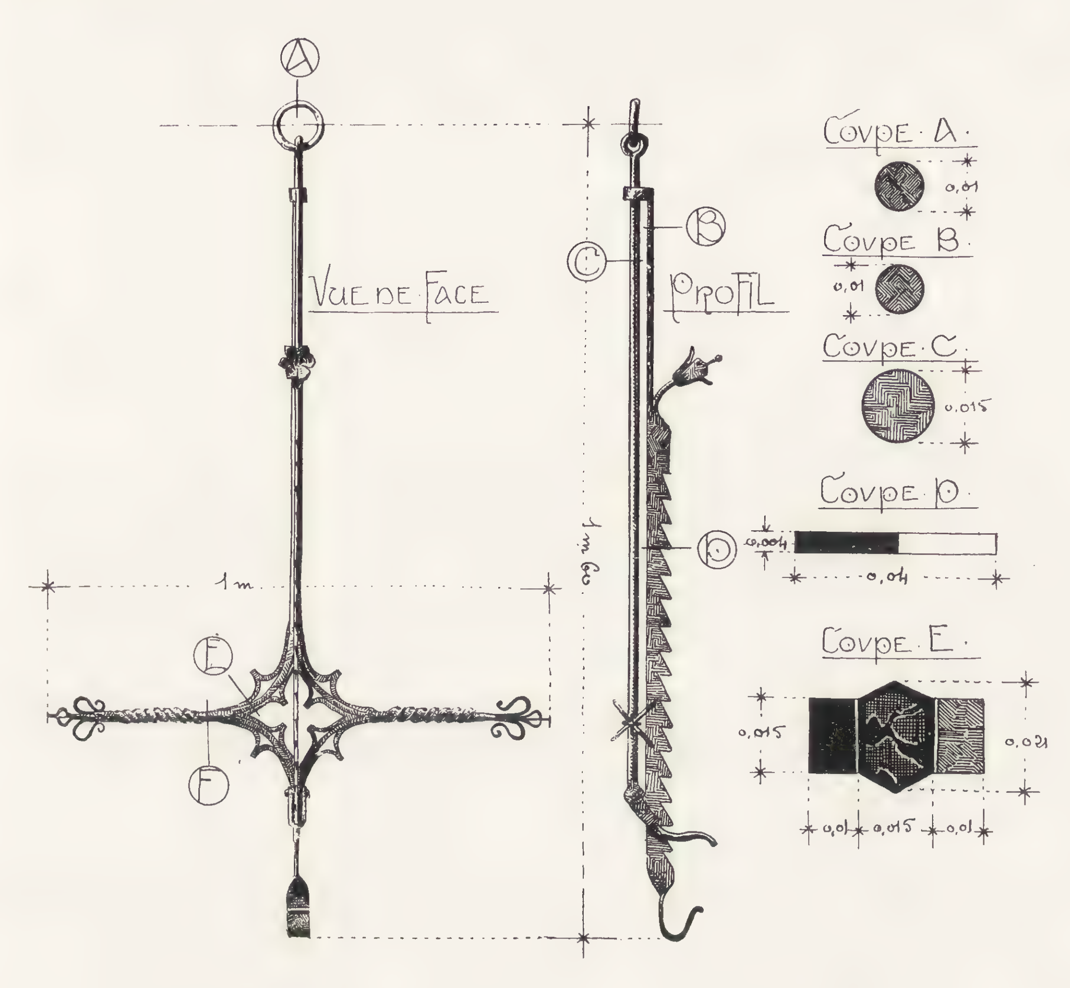
En vue de son office, cet objet est des mieux conçus, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par les deux vues d'ensemble.

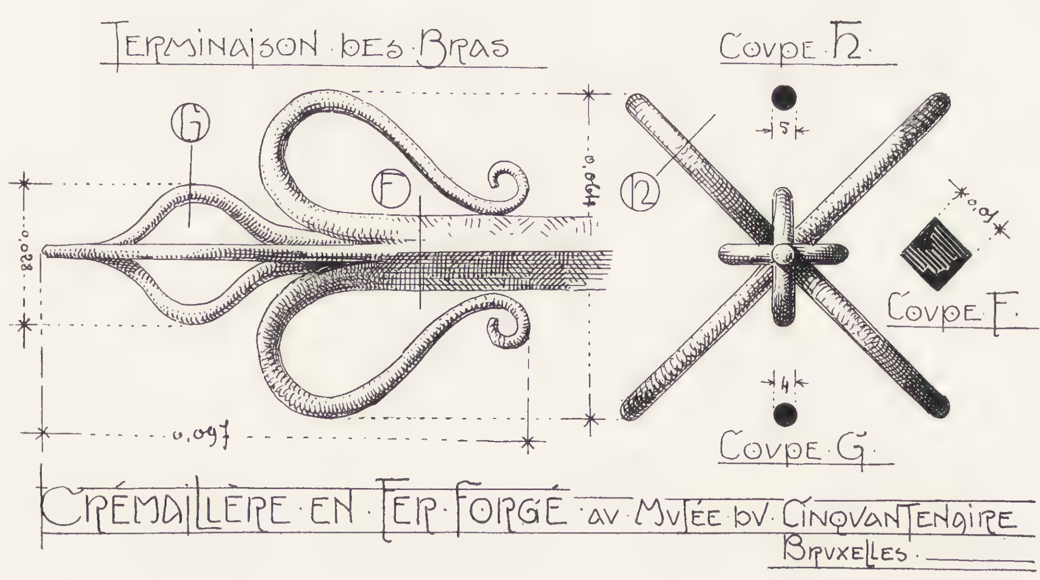
Nous nous dispenserons de toute description; les lecteurs du *Bulletin* connaissent parfaitement ce que c'est qu'une crémaillère. Au besoin, Viollet-le-Duc peut les renseigner par la définition et la description qu'il donne dans son *Dictionnaire du Mobilier français*.

Avec nous, sans aucun doute, tous trouveront, dans l'admirable pièce de forge qui nous occupe, une grande simplicité des plus expressives et une délicatesse peu commune.

De tout son organisme, nous nous contenterons de faire remarquer le croisement de la traverse horizontale avec la tige verticale dont le dispositif a été adopté maintes fois,

1. J. VAN OUDENHOVEN, *Silva Ducis aucta et renata*, etc., p. 14-15, *op. cit.*





CRÉMAILLÈRE EN FER FORGÉ AU MUSÉE DU CINQUANTENAIRE
BRUXELLES.

avec plus ou moins de ressemblance, pour des pièces de destination et d'allure bien différentes; tel que, par exemple, pour les croix de clocher du genre de celles publiées jadis dans notre revue. Nous accordons aussi une attention toute spéciale à la terminaison fleuronnée des deux branches horizontales, dont la physionomie appartient si bien au fer ouvré et dont l'expression est si juste comme motif d'amortissement.

F. F.

ANCIENNE ARCHITECTURE RÉGIONALE.



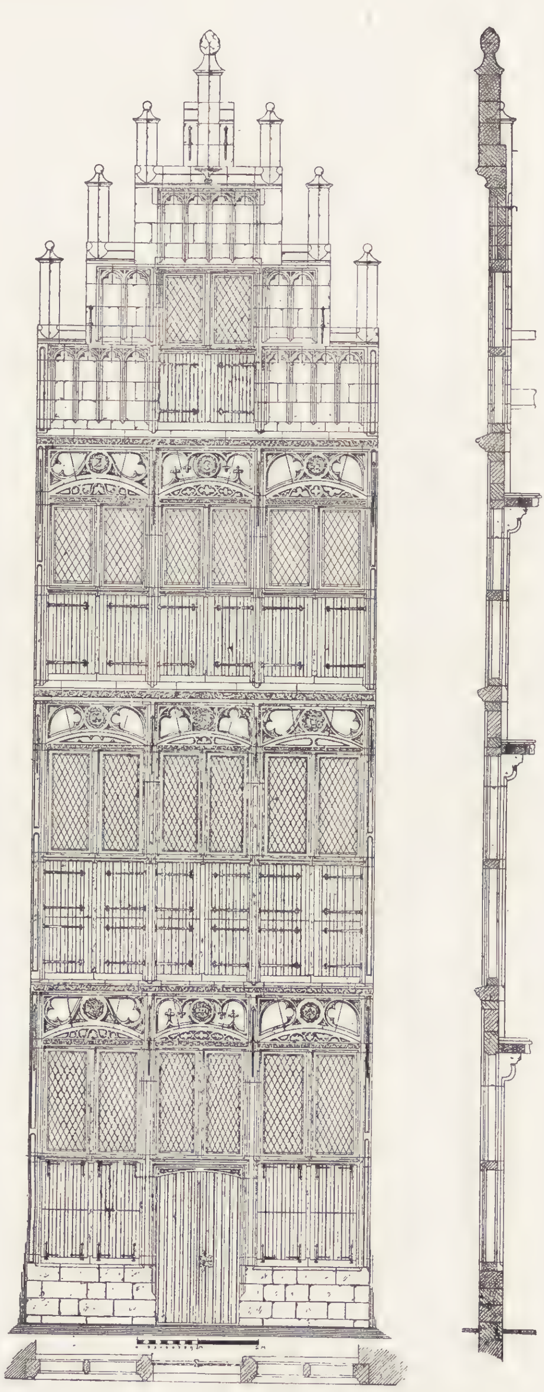
UISQUE le *Bulletin* défend la théorie de l'art rationnel, qui, par le fait même, est celle de l'art national, il entre directement dans son programme de montrer comment nos pères ont interprété cette théorie depuis le jour où ils ont pu, en art, parler leur propre langage jusqu'au temps, assez rapproché de nous, où ils ont, par une aberration à laquelle la routine nous enchaîne, adopté un dialecte étranger qu'eux-mêmes ne comprenaient pas. A force de s'en servir, les dernières générations ont perdu le sens de leurs moyens naturels d'expression, et c'est une éducation difficile et longue à refaire que celle qui consiste à rendre à un peuple la conscience de son tempérament, l'intégrité de ses mœurs et de ses goûts, en un mot, la possession de lui-même.

Les temps passés ne reviendront plus et on ne voit pas quel avantage ni quelle utilité il peut y avoir à souhaiter qu'ils reviennent. La civilisation a changé ; avec elle, l'état des intelligences et des sentiments s'est transformé ; les besoins sociaux se sont modifiés ; les moyens ne sont plus les mêmes ; des matériaux nous arrivent de loin sans grand'peine, sinon sans grands frais, et la technique dispose de ressources nouvelles au point de donner à des matériaux vieux comme le monde des applications jadis insoupçonnées.

Il y a donc, quand presque tout a changé, de la puérilité à vouloir construire et orner comme si tout était demeuré immobile. Une chose cependant est immuable, c'est la vérité et le bien, tels que nous les indiquent la raison et le sentiment lorsque la première est clairvoyante et le second bien éduqué. Cette éducation et cette conscience, nous pouvons les acquérir au contact des œuvres anciennes. Si nous observons ces œuvres *dans le temps*, nous voyons que l'art de nos aïeux n'a pas cessé d'évoluer ; si nous les observons *dans l'espace*, la leçon est plus saisissante encore. L'étude comparée de notre architecture nationale nous montre que l'un des grands principes de l'art, c'est la *relativité*, dont l'application se manifeste, en pratique, par un perpétuel et ininterrompu *mutatis mutandis*, d'après les temps et d'après les lieux.

Quand nous envisageons l'ancienne architecture et, restreignons le terrain, l'architecture domestique de nos régions, nous constatons l'existence d'une foule de modes et de formes locaux établis dans des frontières parfois nettement limitées, mais cependant apparentés entre eux, et dont l'ensemble compose l'art national propre de nos anciens Pays-Bas. L'architecture liégeoise pourrait presque s'appeler wallonne, car on la rencontre, pour des raisons d'influences que servait à merveille le conditionnement des matériaux, jusqu'au fond du pays hennuyer. Et, tandis que cette architecture liégeoise, quand la brique y intervient, se rattache, par le Hageland, à l'architecture brabançonne, d'autre part les maisons en pierre et brique de la vallée de l'Escaut rapprochent, par leurs ressemblances, le Hainaut de la Flandre. Des traits frappants de l'architecture tournaisienne se retrouvent dans la Flandre gallicante et jusqu'en Artois.

Certes, les maisons de Gand ne sont pas celles de Bruxelles ni de Malines, mais on pourrait, en passant par le pays d'Alost, marquer plus d'une étape qui les rapproche singulièrement. Le Brabant, on le sait, s'étend bien haut jusque dans les Pays-Bas actuels. Les façades d'Ypres offrent quelques analogies avec celles de Gand, à certaines époques. La Flandre maritime semble pourtant se tenir à distance des rapprochements et Bruges surtout occupe une place superbe d'isolement. Mais cette fierté faiblit si l'on veut rapprocher de notre province maritime certaines provinces maritimes néerlandaises, où la brique constitue le matériau quasi-unique. Ces ressemblances permettent de



FAÇADE D'UNE ANCIENNE MAISON A KAMPEN.
REST. ARCH. Dr P.-J.-H. CUYPERS.



reconnaître à tous ces styles un caractère commun, comme sur les traits de plusieurs frères apparaît l'air de famille qui montre qu'un même sang les nourrit. A côté de cela se voient exprimées les dissemblances d'influences et de moyens causées par le milieu ou le caractère, par la fatalité ou la volonté.



Jadis, le *Bulletin* a publié la façade et une vue d'intérieur d'une ancienne maison à Kampen, dont la démolition semblait à craindre et qui avait le rare avantage d'avoir conservé des parties intérieures remarquables. Nos lecteurs en reliront la description, due à la plume de notre regretté A. van Houcke [1]. La campagne, menée en Hollande, pour la conservation de cette relique d'art domestique, aboutit. La restauration fut décidée et confiée au talent du célèbre Dr P. J. H. Cuypers.

Cette maison est un type d'habitation de gros commerçant, avec boutique, au temps où Kampen occupait une place importante dans la Hanse.

Nous avons la fortune de pouvoir montrer aujourd'hui, d'après un dessin du service communal des travaux, l'œuvre restaurée.

Le gable et le rez-de-chaussée anciens n'existaient plus ; ils ont été complètement rétablis. Sauf les me-

1. Voir *Bulletin*, 4e année, p. 151.

ANCIENNE MAISON DE PÊCHEUR A DORDRECHT.
RESTAURATEUR ARCHITECTURAL ALB. OTTEN.

neaux des fenêtres, les deux étages supérieurs étaient parfaitement conservés.

La façade postérieure a été également restaurée. Elle est plus simple, bâtie partiellement en briques.

Toute cette architecture ne montre-t-elle pas des affinités incontestables avec l'architecture brabançonne du XVIe siècle ? Un lien étroit la rattache à l'école de Keldermans. Un abîme, dirait-on, la sépare de l'exemple qui suit.



Cette ancienne maison, située à Dordrecht, date de 1608 et rappelle plutôt l'art de notre province maritime. Dans le système décoratif, dans la division en travées, dans les formes des arcs, dans les profils des moulures, dans maint détail d'ornement, se retrouvent des ressemblances avec les façades en brique de Bruges et d'Ypres. Les bandeaux en pierre blanche et les cordons en saillie découpant les étages font plutôt songer à la Flandre et au Brabant.



AVANT LA RESTAURATION.

Si on ne voit ici ni la distinction des maisons yproises, ni la finesse des pignons brugeois, ni la force des constructions gantoises, ni l'urbanité élégante des façades brabançonnes, ni la pureté et l'unité qui font la beauté de tous ces styles, on trouve, par contre, dans cet exemple dépourvu de simplicité, comme un amalgame, d'ailleurs caractéristique, de formes variées. C'est une combinaison touffue et solide de briques et de pierres, de cordons et d'arcs, de tympans, de claveaux et de consoles, d'ancrages et de cartouches, rapportés dans un sentiment de somptuosité grave et produisant un ensemble de reliefs et de couleurs nullement dépourvu de goût.

Dans le gable, l'arc et le tympan redenté, qu'abrite une moulure en saillie, sont remarquables. Les éléments du premier étage sont moins expressifs. Ces travées, qui, après s'être dessinées en doucine, se terminent brusquement par une horizontale de briques en claveaux, sont moins défendables que certaines formes du style brugeois le plus décadent. La terminaison des gradins par un poteau est commune en Hollande. Elle n'a pas la distinction du mode brabançon qui pose sur angle le poinçon du pignon.

La partie inférieure de la façade est des plus intéressantes. Cette grande baie subdivisée par des montants en bois constitue le

type de la maison de pêcheur. En effet, cette maison est l'une des dernières habitations ayant appartenu à la gilde des pêcheurs de Dordrecht, qui en possédait toute une série dans le voisinage.

Un dispositif analogue se retrouve encore au rez-de-chaussée de quelques maisons, dans nos vieilles villes côtières.

L'un de nos clichés donne la vue de cette façade avant sa restauration, dirigée par l'architecte A. Otten, à l'intervention de l'Etat et de la Ville.

En réalité, ce fut une reconstruction, mais une reconstruction scrupuleuse.

Le niveau du sol ayant été surélevé d'environ un mètre, il a paru plus opportun de reconstruire la maison que de faire une adaptation du rez-de-chaussée. Si habilement composée qu'elle fût, cette partie nouvelle n'aurait pas pu rendre à l'ensemble de la façade ses proportions, ni à l'étage inférieur son caractère primitif présumé. D'autre part, une restauration antérieure, mauvaise dans ses détails, rendait certaines démolitions nécessaires.

Pour la reconstruction, d'ailleurs, on remploya tous les anciens matériaux que l'on aurait pu conserver dans la restauration.

Ainsi en fut-il des sculptures, débarrassées de la couleur qui les recouvrait. Les vieilles briques furent ré-utilisées et complétées par des briques taillées, dont quelques-unes étaient anciennes.

Quant aux formes, elles ont été rétablies avec toute l'attention possible en pareille matière.

A notre avis, si une réserve doit être faite, elle s'applique à la partie supérieure du pignon. De l'ancien poteau, il restait encore quelques traces et il a donc été permis d'en restituer avec assez de certitude les proportions et les profils. Mais il est d'autant moins explicable que les proportions respectives de la fenêtre et des gradins aient été modifiées. On n'a pas assez vu combien les dimensions des redents ont d'importance pour le caractère et la pondération de la façade.

Les dalles des gradins on été renouvelées sur des données certaines. Seul le couronnement du gable a été inventé.

La comparaison de nos gravures permet d'apprécier les libertés que l'architecte a pu se permettre. Il nous paraît certain qu'il a fait preuve de goût et de fidélité. La devanture inférieure seule lui a laissé la liberté. Il a pris le parti d'agir en archéologue, mais en archéologue bien inspiré. Il a emprunté le tout à une ancienne construction de Oudewater, datant de 1611. Les cariatides ont été fidèlement reproduites d'après celles de cette façade. Et l'archéologue, cette fois, n'a pas fait tort à l'artiste, car entre cet emprunt documentaire et ce qui le surmonte, il règne au moins autant d'unité qu'entre les deux étages supérieurs eux-mêmes.

EGÉE.



LA DINANDERIE.

A une récente séance de la section des arts industriels de la Chambre de commerce, M. H. Wauthoz, président de l'*Union des Dinandiers,* a présenté le rapport suivant :



OUS le nom de dinanderies, on comprend non seulement les œuvres sorties des ateliers dinantais, mais aussi tout ce qui se rattache au travail du cuivre, sous les aspects les plus variés. En employant ce terme, on se conforme d'ailleurs à l'usage qui a prévalu dans la langue française. »

C'est en ces termes non équivoques que l'auteur du *Guide du Visiteur,* à l'Exposition de dinanderies de 1903, M. Joseph Destrée, conservateur des Musées royaux de Bruxelles, qualifiait les œuvres dont il allait analyser les qualités artistiques.

Il s'agissait, bien entendu, des œuvres anciennes, et c'était la dinanderie historique qui était ainsi qualifiée avec autant de concision que d'exactitude. Cette exposition de Dinant de 1903 marque incontestablement une date dans l'histoire du métal battu à la main.

C'est de cette belle initiative qu'est sorti le mouvement actuel de la rénovation que nous allons analyser.

Il serait trop long de retracer ici, en même temps que l'historique du métier de « batteur de cuivre », les causes de sa décadence et de sa totale éclipse. Ce rapport ayant surtout pour objet l'analyse des moyens de rénovation de cet art si intéressant, il me suffira, pour caractériser la décadence du métier d'art qui avait illustré le nom de la petite ville mosane, de citer quelques phrases de la notice sur l'industrie du laiton, à Dinant, de notre grand historien M. Pirenne. Après avoir examiné les différentes phases de l'histoire de la corporation, il signale notamment que dès le XVIe siècle il ne faut voir dans la grande majorité des batteurs de cuivre que d'habiles chaudronniers. Et plus loin, il dit en manière de conclusion :

« Pendant sa belle époque, c'est à-dire au XIVe et au XVe siècle, l'industrie dinantaise présente donc, par la collaboration qu'on y remarque entre le capital et le travail, une nature en quelque sorte intermédiaire entre l'industrie du moyen âge et celle des temps modernes.

» Mais, quand sa décadence commença, l'un de ces éléments céda la place à l'autre : les capitalistes se détournèrent de la « batterie » quand elle cessa de fournir des bénéfices assez abondants, ou ils se ruinèrent. Dès lors, le métier demeura seul, et, incapable de soutenir par ses propres forces le commerce d'exportation qui avait été dirigé par les marchands, il se laissa rapidement entraîner dans cet égoïsme et ce protectionnisme étroits qui caractérisèrent, dans toute l'Europe, la fin du régime corporatif.

» On le voit, en 1583, empêcher, en invoquant ses privilèges, l'établissement dans la ville d'une fabrique de fil de laiton qui y eut peut-être ramené la prospérité.

» Au commencement du XVIIe siècle, il

abandonne le nom de *batteurs* qu'il avait illustré pour prendre l'appellation plus modeste de *potiers* et *fondeurs*. De plus en plus insignifiant, il disparut faute de membres, au cours du XVIIIe siècle. »

Toute trace de l'industrie du métal battu avait donc disparu à Dinant depuis près de deux siècles. Çà et là en Belgique quelques ciseleurs s'étaient spécialisés dans le martelage des vases ornementaux et des plats décoratifs. Nous citerons notamment Anvers et Bruges comme de modestes centres de production.

Aux expositions universelles d'Anvers 1895 et Bruxelles 1897, notamment, quelques produits avaient obtenu un certain succès de curiosité et de vente, grâce surtout à l'archaïsme du cadre du Vieil-Anvers et du Vieux-Bruxelles, où de pittoresques échoppes de vente avaient été élevées.

L'Exposition des dinanderies provoqua un mouvement d'intérêt vers l'art du métal battu qui avait été une des illustrations de notre passé artistique.

Il fallut cependant encore plusieurs années avant que les quelques rares ciseleurs-dinandiers épars en Belgique comprissent la nécessité de se grouper.

L'auteur du présent rapport lança un appel dans tout le pays.

Toutes les administrations publiques reçurent de multiples exemplaires d'un appel aux ciseleurs-dinandiers.

Le 27 août 1906, l'Union professionnelle « La Dinanderie », Union des dinandiers de Belgique, fut enfin constituée. Le ministre de l'Industrie et du Travail d'alors avait bien voulu prendre l'œuvre naissante sous son patronage et mettre les locaux ministériels à la disposition de ceux qui allaient tenter de provoquer la rénovation de l'art si éminemment national du métal battu à la main.

Il importait, en toute première ligne, de définir ce que dans nos temps modernes on doit entendre par le terme « dinanderie ».

La définition suivante fut adoptée à l'unanimité :

« La dinanderie comprend le travail de tous objets fabriqués d'une feuille mince d'un métal quelconque, à l'exception des métaux précieux, dont les ornements sont battus à la main. Il est permis d'y appliquer accessoirement des pièces ou ornements en métal coulé. »

Il importait, en effet, de proclamer que la dinanderie ne se confinait pas dans un style spécial ou devait se borner à imiter les modèles anciens.

De même, il convenait d'affirmer que les moyens mécaniques de production industrielle étaient proscrits.

A l'exemple des dinandiers des siècles passés, qui se préoccupèrent avant tout de produire des objets d'un usage courant, l'art du métal battu à la main doit répondre aux besoins du moment et se prêter aux nécessités et aux goûts du public. C'ést ainsi que la production actuelle se présente sous de multiples faces.

A côté des jardinières, vases, lanternes, chandeliers, cruches, plats, cendriers, objets de toute nature dont les formes et l'ornementation s'inspirent des styles anciens et se rapprochent de la dinanderie classique, le champ est ouvert à toutes les conceptions modernes d'utilisation du métal battu à la main.

Il est incontestable que la dinanderie doit évoluer.

Se confiner dans la pratique de l'ancien métier de batteur serait se vouer à un lamentable échec.

Il est à noter que les dinanderies anciennes sont en majeure partie des objets usuels.

Si le snobisme moderne en fait des pièces de collection, ils furent établis jadis pour un usage familier.

Actuellement, la plupart des objets d'usage courant sont fabriqués mécaniquement et il serait impossible et parfois même peu sage de réagir contre l'industrialisme moderne. Cette observation ne s'applique d'ailleurs pas uniquement aux objets en métal.

Les vases, jardinières, plats et, en général, tous ces mille petits objets qui ornent si élégamment nos intérieurs constitueront un débouché pour les ciseleurs dinandiers tant que la vogue leur restera acquise. Mais la mode est si changeante et un revirement dans le goût public est toujours à craindre. Certes, les vrais amateurs aimeront toujours à garnir leur intérieur de ces cuivres battus qui y mettent une note d'art si réelle et si chatoyante; mais peut-on sérieusement estimer que ce nombre infime de fidèles puisse servir à alimenter la production d'un groupe bien important d'artisans et d'artistes?

Dans cette perspective, il serait peu sage d'engager de jeunes ouvriers à se lancer dans une voie aussi précaire et la responsabilité morale des dirigeants du mouvement serait gravement engagée.

Votre rapporteur, pour sa part, se refuse à l'assumer et en sa qualité de président de l'Union professionnelle « La Dinanderie », Union des dinandiers de Belgique, il a estimé qu'il y avait plus et mieux à faire dans l'intérêt tant des artisans dinandiers que dans celui de l'art même du métal battu à la la main. C'est pourquoi l'Union des dinandiers s'est préoccupée de créer un mouvement vers l'utilisation du cuivre battu dans un domaine non encore exploité.

Grâce à son initiative, les artistes, architectes et décorateurs auront à leur disposition de nouveaux éléments d'ornementation pour les intérieurs modernes, à l'édification desquels préside un souci d'art de plus en plus accentué.

Il leur sera loisible, à l'avenir, de trouver l'application des panneaux de portes, dessus de cheminées, plaques ornementales pour meubles, devants de foyer, garnitures de toute nature, pour l'édification desquels tout l'art et l'industrie des modernes dinandiers seront mis à contribution. De récentes démonstrations ont été, sous ce rapport, absolument convaincantes.

Il nous suffira de citer cet extrait du journal *la Gazette,* dû à la plume autorisée de M. G. Van Zype, l'éminent critique d'art :

« La Dinanderie », l'Union professionnelle dont nous avons signalé déjà la très intéressante entreprise en vue de la renaissance d'un art absurdement abandonné, vient de procéder à une expérience tout à fait démonstrative.

» MM. Wauthoz et Wysman, le président et le secrétaire de la *Dinanderie,* pensent que les panneaux de cuivre pourraient être heureusement utilisés dans la décoration intérieure des édifices publics. Pour le démontrer, ils ont obtenu de l'administration communale de Saint-Gilles l'autorisa-

tion d'exposer, dans la salle des mariages de l'hôtel de ville de cette commune, les spécimens de panneaux décoratifs exécutés par M. Adolphe Lambert, pour l'hôtel de ville.

» M. Lambert a présenté, avec différentes œuvres, un panneau s'adaptant, par ses dimensions, à la salle ; une figure et des guirlandes de fleurs, exécutées dans le cuivre avec beaucoup de goût et de talent. Mais ce n'est point du talent, déjà signalé et manifesté en d'autres œuvres encore, ce n'est point du talent de M. Lambert qu'il s'agit : il fallait démontrer que les panneaux de dinanderie s'adaptent à un ensemble architectural, fournissent un beau complément décoratif.

» Cette démonstration nous paraît faite. Le cuivre doucement patiné de tons bronzés sur lesquels les reliefs d'or pâle accrochent discrètement, voluptueusement la lumière, est d'une somptuosité caressante. Sa couleur sobre et lumineuse convient admirablement à la discrétion toujours un peu voilée de la lumière de nos intérieurs, aussi aux goûts de splendeur grave et consistante, traditionnels chez nous, à notre prédilection pour la belle matière.

» L'effet produit par cette présentation a été très vif et l'expérience paraît probante en faveur de cette résurrection et de cette application nouvelle d'un art national. »

Un autre critique disait :

« A la vue de ces œuvres, on reste surpris de ce que l'art de la dinanderie ne soit pas davantage pratiqué.

» Ses ressources de plasticité, de nervosité et aussi de coloris dans la facture sont réellement extraordinaires. »

D'autre part, et avant de tenter l'expérience des panneaux d'intérieur, une démonstration de panneaux décoratifs extérieurs avait été tentée.

L'an dernier, l'Union professionnelle « La Dinanderie » confia à un de ses membres, M. Ad. Lambert, l'exécution de deux grands panneaux décoratifs en cuivre martelé, destinés à orner la façade du Pavillon belge à l'Exposition d'Amsterdam. Ces panneaux, symbolisant l'Effort industriel, étaient du plus heureux effet. Le but visé par l'Union professionnelle fut de prouver que, grâce à la contribution du métal battu, il est possible de jeter sur les éphémères bâtiments d'exposition une note d'art bien spéciale, que les habituelles fresques en staff sont incapables d'y ajouter, et cela sans augmenter les frais d'établissement, les panneaux martelés ne coûtant pas sensiblement plus cher que ceux en staff, valeur de la matière première non comprise.

Emettons l'espoir que la future Exposition de Bruxelles de 1910 verra de nombreuses applications du nouveau procédé préconisé.

Il résulte donc de l'exposé ci-dessus que, grâce aux efforts et à la bonne volonté de tous, l'art du métal battu à la main, un moment en décadence, refleurira en Belgique, puisant son inspiration et sa technique aux sources mêmes qui alimentèrent aux temps jadis les conceptions des anciens dinandiers. Mais, pour atteindre sûrement ce but, il est indéniable que des mesures urgentes et efficaces doivent être prises.

On peut les diviser en deux catégories :

a) La propagande auprès du public ;

b) L'éducation professionnelle des artisans-dinandiers.

La propagande auprès du public doit consister à provoquer l'utilisation d'objets en métal battu.

Il convient d'affiner le goût de la clientèle en lui soumettant des objets établis avec un souci d'art bien accentué.

Les objets estampés établis à bon marché, principalement en Allemagne, sont souvent d'une banalité et d'un mauvais goût absolus.

Il est possible de créer des modèles qui, quoique exécutés à la main, reviennent à un prix relativement modeste, le souci du créateur devant être de réaliser le maximum d'effet avec le minimum de main-d'œuvre.

Un vaste débouché nous est offert dans les pays circonvoisins par l'antique renommée du nom de dinanderie auquel le public, dans une naïve erreur, assimile la ville de Dinant, où cependant l'art du métal battu est mort depuis si longtemps, ainsi que je le signale plus haut.

Profitons de cette circonstance pour faire de Dinant la réclame vivante et parlante de la dinanderie.

Dinant, depuis l'Exposition de 1903, est redevenu un centre commercial important, où, il faut bien l'avouer, le snobisme a sa large part.

Cependant, il convient de signaler une singulière et puérile prétention de certaine personnalité qui s'écriait, lors de la séance inaugurale d'une école de dinanderie à Dinant, le 20 décembre 1907 :

« Il y a dans ce terme de *dinanderie* comme une charte de protection en notre faveur, quelque chose comme la consécration publique d'un droit acquis. Aussi, les dinanderies, pour mériter réellement leur nom, pour sortir toute leur valeur, veulent être des dinanderies authentiques, c'est-à-dire doivent *être faites à Dinant.* »

Je crois inutile d'insister sur la bizarrerie d'un pareil langage, qui démontre que les meilleures causes s'exposent au ridicule par l'outrance même de leur prétention.

Un aussi naïf orgueil ne peut se comprendre et s'excuser que par la renommée même de l'humble cité mosane, dont la grandeur dans l'histoire de l'art a pour conséquence d'ébranler légèrement chez certains de ses enfants l'exacte notion des choses.

Il nous suffira, sans insister davantage, d'avoir recours à l'autorité incontestée de M. J. Destrée, qui, dans une étude sur la dinanderie, cite différents centres de production de dinanderies au moyen âge : Tournai, Bruxelles, Namur, Huy, Bruges et Middelbourg.

On a, certes, tenté des efforts louables depuis quelques mois, à Dinant, pour y recréer un centre de production en insoufflant au cœur des jeunes Dinantais la flamme du patriotisme de terroir.

Mais l'art ne fleurit pas à point nommé.

L'art est par essence même réfractaire à tout monopole.

Et, n'en déplaise aux protagonistes trop bien intentionnés, mais trop exclusifs de « la dinanderie aux Dinantais », ainsi qu'on pourrait les dénommer, nous espérons bien que, de plus en plus, de tous les coins de notre pays, aussi bien aux bords de l'Escaut qu'aux bords de la Meuse, jailliront de jeunes énergies disposées à contribuer à la rénovation de notre art national du métal battu à la main.

Dinant restera le grand centre commercial. Ceux qui assumeront les charges et les

profits de ce négoce doivent s'imprégner de cette idée, que d'eux dépend le succès durable ou l'irrémédiable décadence de cette branche de la dinanderie, qui comprend les objets d'ornementation et d'usage courant.

S'ils se laissent envahir par les produits frelatés fournis à bas prix par l'industrialisme étranger, le gain momentané sera peut être plus grand, mais ils auront tué la poule aux œufs d'or.

Le public ne sera pas long à se détourner des objets en métal battu et, la versatilité de la mode aidant, la prospérité actuelle s'effondrera lamentablement. Si, au contraire, ils parviennent à maintenir le niveau artistique des produits qu'ils débiteront, le succès sera durable et fructueux pour tous.

D'autre part, la nouvelle dinanderie, due à l'initiative de l'Union des dinandiers de Belgique, celle qui consiste en l'établissement des panneaux et pièces martelées destinés à l'ornementation des édifices, à la décoration des intérieurs, nous la croyons appelée à un avenir considérable.

C'est cette forme nouvelle de l'art du métal battu qui fera briller d'un nouvel éclat le vieux nom de dinanderie, qu'elle n'emprunte que par analogie et par respect de nos vieilles traditions nationales.

Pour arriver à ce but, le concours de toutes les bonnes volontés est indispensable.

Les pouvoirs publics se doivent à eux-mêmes de soutenir et d'encourager un mouvement d'art si intéressant et si éminemment national.

La commune de Saint-Gilles, la première, semble disposée à encourager les efforts de l'Union des dinandiers. Le concours du gouvernement est nécessaire pour qu'une première application soit faite à l'hôtel de ville de Saint-Gilles.

Nous émettons l'espoir que ces précieux encouragements ne feront pas défaut aux rénovateurs. Nous faisons un chaleureux appel aux architectes, aux décorateurs, aux mécènes.

Leur appui sera souverain et le succès assuré définitivement s'ils comprennent quelle vibrante source d'art peut jaillir de l'initiative qu'ils sont appelés à seconder de leur influence.

Ils auront ainsi le double mérite d'avoir soutenu et encouragé un mouvement sincèrement artistique, mais encore nettement national.

Il nous reste à examiner le second point de notre proposition concernant les moyens de succès et les mesures à prendre pour l'assurer. L'éducation professionnelle des artisans dinandiers.

Dans un métier d'art aussi nettement défini que la dinanderie, il convient de développer la personnalité de chacun. Surmonter les difficultés techniques, tout en réalisant le summun de l'effet à produire, rendre cet effet adéquat au milieu même où il doit se produire, tels sont les différents problèmes à résoudre. L'éducation professionnelle des artisans-dinandiers doit s'opérer incontestablement dans deux milieux distincts, mais pourtant bien proches : l'atelier et l'école.

A notre avis, l'un sans l'autre serait inefficace et même dangereux.

Le travail à l'atelier se particularise de plus en plus, et d'ailleurs l'apprenti perd trop de temps à apprendre les premiers éléments de son futur métier.

D'autre part, les nécessités de la lutte commerciale engendrent la spécialisation.

D'où provient cette spécialisation ? Doit-on la combattre ? Elle provient des procédés mécaniques apportés par l'évolution moderne. On ne doit pas la combattre, car ce serait marcher à l'encontre des progrès de l'industrie.

Mais le but auquel doivent tendre les efforts est de former des ouvriers que la technique complète empêcherait de se laisser surmonter par cette spécialisation, qui les éclairerait, au contraire, et leur permettrait de la subir et de la suivre dans ses changements, sans difficulté pour eux.

Nous avons, il est vrai, des écoles de perfectionnement; mais ces écoles n'envisagent que telle ou telle branche du métier, soit la dinanderie, l'orfèvrerie, la bijouterie, la choréoplastie, etc.

C'est précisément cette spécialisation de l'apprentissage qui doit être combattue. Ce qui doit être fait, c'est préparer de jeunes intelligences à pouvoir marcher d'elles-mêmes vers l'atelier, ayant en elles la connaissance étendue du passé.

On doit former des artisans capables de satisfaire à la fois les goûts raffinés et les besoins populaires. Il y a de l'honneur à mériter le suffrage de l'élite, mais il y a de la gloire à intervenir dans l'éducation du peuple, en faisant pénétrer dans ses logis et par ses objets usuels, quelques reflets de l'art, cette délicatesse suprême de l'esprit.

Ceci, d'ailleurs, représentera pour le jeune homme une nécessité vitale. Il faudra le rendre capable de lutter sur le terrain commercial, car l'élite est rare, infiniment disséminée. Il faudra aussi le rendre capable de lutter avec avantage sur ce terrain; il lui faut une éducation lui donnant les capacités de travailler au plus bas prix, mais donnant au moindre ouvrage un goût esthétique, qui le distinguera de l'universelle banalité et lui fournira pour la concurrence un ressort puissant.

Ces résultats ne pourraient s'obtenir qu'à l'école, dont l'organisation est très subtile, car il s'agit de combiner le plus étroitement possible l'éducation artistique et l'enseignement manuel.

Il faut éviter avant tout de tomber dans le travers de certaines écoles étrangères, qui semblent donner le spectacle d'une sorte d'amateurisme centralisé. La vraie source d'inspiration et d'originalité ne se trouvera jamais que dans la nature. Il ne faut évidemment pas méconnaître le passé, au contraire.

Celui qui veut rénover doit être fortement documenté sur ceux qui l'ont précédé, puisqu'il doit continuer leur œuvre, et non pas la refaire. Mais prétendre façonner un esprit nouveau par des formules cristallisées est absurde.

N'est-ce pas un non-sens que de faire reproduire par un enfant un modèle qui n'a sur son esprit aucune influence ?... Mettez devant lui une fleurette vivante et colorée, elle amusera son œil, et ce charme pourrait être une vague incitation au travail artistique. Mais comment ce même enfant pourrait-il s'intéresser à la magnifique ordonnance d'une feuille d'acanthe corinthienne ? Ce n'est que bien plus tard, après une longue formation de sa sensibilité intellectuelle, qu'il en comprendra le style admirable.

L'âme de cet enfant est celle des ancê-

tres, des primitifs et logiquement les préliminaires d'art de ceux-ci doivent être les siens.

Voici comment on peut concevoir, d'une façon synthétique évidemment, ses débuts. Le premier jour, on lui donnerait, par exemple, une petite feuille d'arbuste. Pendant la matinée, il en ferait un dessin naïvement linéaire. L'après-midi, il tracerait sur une plaque mince de métal ou découperait de la même, le dessin obtenu.

Le jour suivant, il rendrait au crayon les principaux modelés de la feuille par quelques ombres fondamentales et en continuerait dans le métal, la reproduction corrélative.

Ainsi de suite, il passerait par des gradations mesurées, de la feuille à la branche, de la branche à la fleur, de la fleur à la plante, de la plante à l'animal et de celui-ci à la figure humaine. Et chaque jour, après le travail, il y aurait un cours correspondant où l'on expliquerait d'une façon très sommaire d'abord, mais s'amplifiant à mesure, la structure et les fonctions des organes ou des êtres reproduits et la nature chimique du métal employé.

La deuxième année, avec les premiers éléments de composition commenceraient les premiers aperçus sur les styles archaïques. La troisième année, l'esthétique générale.

L'éducation artistique ayant été ainsi rationnellement dirigée, l'élève dinandier se perfectionnerait à l'atelier.

Dès que la technique du métier lui serait devenue familière et que plus rien ne pourrait s'opposer à l'exécution matérielle de ses conceptions propres, l'artisan, désormais en possession de tous ses moyens, serait, dans l'évolution de son art, une force pensante et agissante, c'est-à-dire un facteur essentiel et incontestable de progrès.

Il importe donc que les pouvoirs publics soutiennent, encouragent et subsidient le plus largement possible les écoles professionnelles.

La prospérité et l'avenir d'un métier d'art bien national y sont directement intéressés.

En résumé, la collaboration de tous est nécessaire et indispensable. Artistes et amateurs, chacun doit contribuer dans la mesure de ses forces et de ses moyens à la rénovation de notre vieil art national de la dinanderie. Nous nous devons à nous-mêmes d'alimenter et d'entretenir la flamme sacrée de l'art au cœur des jeunes générations pour que, dans l'avenir, notre renom artistique brille d'un éclat aussi pur et aussi vif qu'aux siècles passés, dont le souvenir impérissable dans l'histoire de l'art sera l'éternelle gloire de la patrie belge.



Là se termine le rapport de M. Henri Wauthoz.

Il nous trouve d'accord sur presque tous les points.

Toutefois, comme le *Bulletin* a eu jadis l'occasion de le dire [1], il ne faudrait pas dater de l'exposition de Dinant la renaissance de l'art du cuivre en Belgique. L'histoire vraie l'attribuera plutôt à l'influence de King et de Pugin qui, à Bruges, vers 1850, remirent en honneur pour le mobilier religieux, le noble travail de la fonte du cuivre et celui du repoussage. Le mouvement gagna Gand, Liége et d'autres villes. Il n'a pas essaimé partout avec la même valeur artistique. Par contre, il s'est développé

1. Voyez *Bulletin*, 3e année, p. 194.

considérablement dans certains endroits et, depuis quelques années, le battage du cuivre compte des praticiens de valeur qui ont produit de vrais chefs-d'œuvre.

L'exposition de Dinant ne fut donc pas une origine. Elle fut une étape. Nous ne nions pas, après cela, qu'elle ait produit de bons résultats. Le mouvement très intéressant, dont M. H. Wauthoz expose le départ et les tendances, constitue à lui seul un fruit appréciable [1].

La fondation d'un syndicat a réuni plusieurs des batteurs de cuivre qui exercent encore leur antique métier dans quelques coins du pays. Organisés, ils peuvent étudier la situation de leur art, rechercher les remèdes nécessaires, se procurer les débouchés, veiller à refaire l'éducation déchue Ils peuvent, sans trop de peine, découvrir des applications nouvelles, afin d'ouvrir à leurs produits une carrière dans la vie moderne. A la fabrication des ustensiles et des bibelots, ils ont déjà ajouté celle des panneaux décoratifs. C'est à l'un des plus jeunes membres du syndicat, à M. Lambert, que cette initiative paraît due, et c'est à son talent qu'elle semble devoir prendre de l'essor.

Nous avons l'occasion de présenter à nos lecteurs deux études de M. Lambert.

Dieu nous garde de trouver beaux les sujets qu'elles représentent. Dans ses applications décoratives, la sculpture du passé nous a souvent ménagé des types de laideur. Le moyen âge dans les gargouilles et les consoles, la Renaissance dans les claveaux et dans les mascarons, semblent avoir recherché, comme ici, non seulement le laid physique, mais le laid moral. Cependant, les artistes anciens s'appliquaient à créer des types de caractères, plutôt qu'à représenter des états d'âme que l'on sent très proches d'une vilaine action. Dans cette différence se découvre toute la distance qui sépare l'art spirituel des anciens de notre art descriptif moderne. Nous éprouvons, quant à nous, un sentiment qui tient de la répugnance devant les traits de cette ribaude dont le rire baille au vilain compagnon qui s'éveille d'un sommeil d'orgie : ilote ivre pour le sentiment de nos lecteurs, habitués à des exemples plus élevés et plus délicats. En nos temps d'éclectisme, où les apparences brillantes couvrent les fonds les moins défendables, comme la dorure couvre un poison dangereux, il convient de montrer parfois le venin. Cela est d'autant plus nécessaire que le talent est plus brillant, plus flatteur, plus habile et dispose de plus de capacité d'exprimer la réalité et la vie.

C'est le cas ici et après avoir franchement exprimé notre sentiment à l'égard de la conception de ces médaillons, nous voici beaucoup plus à l'aise pour dire le mérite de leur exécution.

Il y avait une grande difficulté, que connaissent à peine les graveurs en médailles et les sculpteurs de bas-relief, à donner à une feuille de métal, même avec des profondeurs réduites, l'aspect de fortes saillies. Cette difficulté, M. Lambert l'a vaincue. Mais la qualité sur laquelle je veux insister est plus rare. A notre époque d'art faux, de procédés trompeurs, de formes mensongères, les techniciens les plus habiles ont généralement perdu le sentiment de la matière qu'ils travaillent et ne donnent guère à la manœuvre de l'outil l'accent propre.

Nous avons tant vu de zinc imitant la pierre, de bois imitant le marbre, de plâtre imitant le bois ; on a tant emprunté aux temples grecs de frontons, de colonnes, d'astragales, pour les appliquer à des meubles ou à des lambris, que le sens de la matière et celui de la destination se sont pour ainsi dire perdus. C'est vrai à ce point que des artistes dressés à l'usage de

1. La définition donnée par le syndicat du mot « dinanderie » doit donner lieu à des réserves et à des critiques. On eût compris que le syndicat dise : Nous ne faisons que le repoussage au marteau. Il est moins explicable qu'il veuille, à l'instar d'une académie, définir un terme dans un sens différent de celui qui est usuellement et scientifiquement admis. On ne pourrait défendre aux fondeurs et aux tourneurs de s'appeler dinandiers. Ni l'histoire, ni la réalité de l'industrie moderne ne fournissent d'arguments à la définition du syndicat. A Dinant ou ailleurs, on a fondu et l'on fond toujours du cuivre sous le nom de dinanderie.

formes rationnelles n'en possèdent souvent que le mécanisme et plus rarement le sentiment qui leur donne la vie.

M. Lambert est visiblement homme de technique. Le point de départ de son art est le métier. Aussi le cuivre se prend-il à vivre sous son marteau. Son outil n'est pas le reproducteur inconscient de froids modèles, il est le créateur ou du moins l'interprétateur intelligent, qui sait ce qu'il veut obtenir.



MÉDAILLONS EN CUIVRE REPOUSSÉ, PAR M. LAMBERT.

Il faudrait pouvoir en dire autant en ce qui concerne l'application du second terme de toute bonne œuvre d'art appliqué. Nous ne savons à quoi ces médaillons sont destinés. Ce sont de simples études. Mais nous avons vu d'autres œuvres de M. Lambert, destinées à des usages décoratifs. A vrai dire, elles faisaient songer aux tentures en cuir de Cordoue ou s'inspiraient du bas-relief en bois, selon qu'il s'agissait de panneaux ou de montants.

On conçoit que l'application nouvelle d'un art renaissant soit hérissée de difficultés et, à aucune époque, des innovations de ce genre ne se sont réalisées sans tâtonnements et sans étapes. Il faut donc accorder crédit à ces tentatives, comme il faut bien accorder crédit au vitrail d'appartement, aux carreaux émaillés et à tant d'autres branches de l'art industriel moderne.

Les initiateurs de la dinanderie ont raison de ne pas oublier qu'un bon enseignement d'art appliqué peut seul leur assurer l'avenir. Mais il ne suffit pas que leurs œuvres soient pourvues du caractère propre au métal repoussé. Si la parfaite connaissance technique est un grand point, l'application de cette connaissance en est un plus grand encore. L'avenir ne s'ouvre devant la dinanderie que si ses travailleurs, par une stylisation bien comprise, savent faire vivre le métal non pour des fantaisies de dilettantes, mais pour des utilisations pratiques et décoratives.

Ce que nous en avons vu aujourd'hui montre à quel point d'adresse sont arrivés certains artisans d'un métier réputé perdu pour beaucoup de gens.

Avant peu, le *Bulletin* montrera, par d'autres exemples, que l'inspiration élevée et le sentiment parfait des nécessités décoratives n'ont pas manqué non plus à certains dinandiers modernes.

E. G.



A NOS LECTEURS.

ADIS [1], le *Bulletin* a voulu montrer en quel fâcheux compagnonnage d'idées la *corporation des artistes chrétiens* s'était compromise.

La *corporation* a gardé le silence. Elle a bien fait. Nous savons de bonne part que l'événement a donné à réfléchir à plusieurs de ses membres.

L'intérêt de l'art religieux n'en demande pour le moment pas davantage.

Mais si la *corporation* s'est tue, M. de Bertrange a cru devoir noircir quatre pages de la *Ligue des architectes* [2].

Il y est question de la *corporation,* — très peu ; — de Saint-Luc, — beaucoup ; — et même d'Egée, — honneur immérité !

Ainsi M. de B. affirme que la *corporation* n'a pas inspiré son article précédent. Tant mieux.

Les jugements émis par M. de B. perdent donc la dernière apparence d'autorité qu'ils pouvaient offrir.

1. Voy. *Bulletin,* octobre, p. 103.
2. 20 janvier 1909.

On chercherait en vain, dans les articles de M. de B., l'ombre d'un argument à l'appui de ses idées ou d'une preuve des faits qu'il avance. Or, une opinion ne vaut que par la valeur des arguments dont on l'appuie.

Persifler, piétiner, accuser est trop facile ; les gens sérieux n'y ont jamais attaché de prix.

Lorsque M. de B. accuse l'Ecole Saint-Luc d'être une *boutique,* ceux qui connaissent l'institution de près ou de loin rient au nez de M. de B.

Mais il ne nous appartient pas de défendre l'honneur des écoles Saint-Luc. Ce soin est d'ailleurs en bonnes mains.

Le *Bulletin* s'est fait l'organe des idées esthétiques de l'Ecole Saint-Luc et, à ce titre, il est toujours prêt à discuter courtoisement ces idées. Cela est intéressant et utile. C'est pourquoi nous avons offert à M. de B. un mode de discussion assurant un échange loyal et probant d'arguments et de preuves.

M. de B. s'est bien gardé d'accepter; nous le savions d'avance; déclamer est plus facile que démontrer.

Nos lecteurs qui connaissent les idées de l'Ecole Saint-Luc et les œuvres de ses artistes

peuvent rire ou s'indigner des articles de M. de B.; c'est affaire de tempérament. Mais il est plus raisonnable d'en rire. Depuis qu'elle existe, l'Ecole Saint-Luc a été assaillie par l'ignorance, le préjugé et la mauvaise foi. Et si le *Bulletin* publie un jour, en guise d'éphémérides, un peu de cette vieille littérature, M. de B. y retrouvera ses idées si personnelles sous forme de calembredaines jubilaires. L'art né du classicisme se meurt de paralysie, depuis longtemps. Quand il a vu, il y a cinquante ans, se mettre en mouvement le vigoureux enfant qui deviendra l'art moderne, le cul-de-jatte a pris peur, moins de la vaillance de l'adversaire que de sa propre décrépitude Et il se démène depuis lors en mouvements furieux, ou comiques, ou dolents, mais toujours impuissants et inoffensifs. La colère de ce gâteux n'a pas peu contribué à appeler sur son concurrent l'attention du public et, malgré toutes ces fureurs que rallume le dépit, les écoles Saint-Luc croissent et se multiplient, leurs idées se répandent, leurs élèves se retrouvent partout et distribuent bien loin, en même temps que leurs œuvres, la réputation de l'Ecole et du pays. Signes des temps : les lecteurs de la *Ligue des architectes* envoient leurs fils à ces écoles et les membres de la *Corporation des artistes chrétiens* recherchent les élèves de Saint-Luc pour garnir de meilleurs éléments leurs bureaux et leurs ateliers. Loin de les faire changer d'avis, les diatribes de M. de B. prouvent à ces gens pratiques que M. de B. ne sait pas ce qu'ils savent. A quoi nous servirait-il donc de répondre à M. de B. ?

Quant à ceux qui ne savent pas encore, ils apprendront ; il appartient, entre autres, au *Bulletin* de leur *démontrer* les principes de Saint-Luc. Mais les manières d'argumenter de M. de B. ne font pas partie de notre arsenal. Non seulement elles manquent de fond, mais de procédé.

Qu'on en juge par ce seul extrait :

« Mais le ton ni la théorie esthétique ne doivent étonner, dit M. de B., de la part du directeur d'une revue sur la couverture de laquelle on peut lire en lettres capitales : L'ART EST MATIÈRE.

» Cette conception matérialiste de l'art n'est pas la mienne, M. Egée. Et puisque c'est la vôtre, toute discussion est inutile entre nous deux. Non, non, M. Egée, l'art n'est pas matière, mais le reflet d'une âme esthétique, tandis que votre art à vous et celui de vos adeptes de Saint-Luc, c'est la multiplication routinière et mécanique... »

O quanta species..., mais d'ESPRIT point.

Nos lecteurs conviendront qu'avec M. de B. et sa manière de lire les textes [1], toute discussion est non seulement inutile mais impossible.

M. de B. se livre, en outre, à des personnalités à l'égard de plusieurs. Nous ne pouvons que l'acter. *Jamais* des arguments de ce genre n'ont été produits ni relevés dans nos colonnes.

M. de B. ne changera pas le sentiment que nous avons de la dignité de nos lecteurs et de la nôtre.

EGÉE.



1. Voyez le titre du *Bulletin* et remarquez pp. 110 et 114, dans le même numéro qui a fourni à M. de B. l'occasion de nous prendre à partie.

A CEUX QUI NE VEULENT PAS VOIR

L'école Saint-Luc de Gand a été fondée en décembre 1862.

Vers 1880, un homme compétent parle en ces termes de l'Académie officielle :

Pour satisfaire à sa mission, notre Académie doit devenir une école populaire susceptible de donner aux artisans les connaissances qui leur permettront d'appliquer l'art à l'exercice de leur profession.

Or, l'Académie n'est rien moins que cela. Tout son enseignement est uniquement organisé en vue de former des sculpteurs, des architectes et des peintres.

Ch. BULS, *Rapport au Conseil communal de Bruxelles.*

En 1889, un homme non moins compétent s'exprime en ces termes au sujet de l'Ecole Saint-Luc :

Quelle que soit l'opinion que l'on ait sur les idées artistiques qui ont inspiré et qui guident les écoles Saint-Luc, on ne pourrait sans injustice méconnaître qu'elles font honneur à la personnalité éminente à qui elles sont dues. Il y a là une institution des plus intéressantes qui certainement aide puissamment à la renaissance des industries artistiques en Belgique.

MARIUS VACHON,
Rapport au gouvernement français.

Pourtant, *à la même époque,* dans un livre qui a obtenu le prix du Roi en 1889, il est dit de l'Académie :

Notre pays possède-t-il enfin un enseignement des arts décoratifs pouvant lutter en importance avec les nombreux établissements similaires de l'étranger? Nous ne le pensons pas.

EDM. et L. DE TAEYE,
Étude sur les arts plastiques en Belgique.

Vingt ans plus tard, *le 13 février 1909,* l'*Action sociale* de Québec (Canada) consacre aux écoles Saint-Luc un article dont nous extrayons ce qui suit :

L'école Saint-Luc est essentiellement une école professionnelle. Elle a pour « objet » l'enseignement des arts basés sur le dessin et son « but » principal est de former, dans le vaste domaine de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des arts industriels, des artistes nombreux et des artisans d'élite. Réconforter l'art et le métier, répandre parmi le peuple le goût de l'art et l'amour du beau, élever l'artisan dans sa propre estime au-dessus d'un simple manœuvre, « éduquer non seulement la main qui exécute, mais surtout l'intelligence et le sentiment qui perçoivent et combinent », donner une valeur artistique aux produits de son industrie et, par là même, y ajouter une valeur commerciale plus grande : voilà le magnifique programme et la noble ambition de cette école...

Qui ne voit, au point de vue social, le résultat d'une telle œuvre ? Les économistes belges les plus savants ne lui ont pas ménagé les éloges, non seulement parce que cette institution donne à des milliers de jeunes gens, ouvriers pour la plupart, un enseignement gratuit, mais surtout à cause de son influence élevante sur le peuple et la société en général.

De plus, les écoles Saint-Luc encouragent, en les unissant, les artistes et les artisans. Par elles, les métiers ont repris cette auréole de dignité et d'honneur qu'ils avaient au moyen âge, et la carrière des arts industriels entre comme un puissant facteur dans la solution de la crise économique que traverse la société contemporaine.

« Tous les économistes et les éducateurs se rencontrent pour fonder leurs espérances sur le progrès de l'enseignement professionnel, qui, en développant la valeur personnelle du producteur, en lui dressant la main, en lui affinant les idées, en lui épurant le goût, lui permet d'explorer avec honneur et profit le vaste champ des métiers d'art et d'y lutter contre le bon marché du produit vulgaire, par la qualité, l'originalité, le cachet et le charme du produit artistique...

« ... Ce que l'école Saint-Luc a produit de meilleur, c'est la phalange des hommes d'art et de métier qu'elle a formés avec autant d'amour que d'intelligence et qu'avec une fierté plus légitime que celle de Cornélie elle peut montrer comme ses plus beaux ornements. Bons chrétiens, loyaux citoyens, vaillants travailleurs, ils sont les dignes héritiers de ces fortes races d'autrefois, dont l'histoire de la Flandre et de la cité de Gand redit la foi mâle, les vertus civiques et familiales, l'habileté professionnelle et l'amour de l'art. » (M. G. Cooreman.)

Le Canada, comme les pays d'Europe, a reconnu cette nécessité d'ordre économique. Le gouvernement a encouragé par ses subsides la fondation et l'entretien d'écoles industrielles et des cours de beaux-arts. Mais dans l'enseignement de ces écoles, le côté artistique du métier est-il assez mis en relief? Le côté lucratif, la vue utilitaire n'y dominent-ils pas? Bien plus, le mercantilisme n'est-il pas entré dans le temple même de l'art? Le travail n'est pas toujours donné au meilleur ouvrier, mais vendu à l'enchère. Le mal que nous déplorions dans notre première causerie sur l'art religieux est dû surtout à ce que nous appelons volontiers « l'art commercial ». Nos églises regorgent de ces ornements, de ces autels, de ces bancs, de ces lustres, de ces chemins de croix « manufacturés » en toute grandeur pour satisfaire le besoin du commerce. Et dans les salons de nos demeures que de mièvreries, pour ne pas dire davantage, s'affichent sous les beaux dehors de l'art. Oh! qui nous délivrera de ces oripeaux des boutiquiers « artistes »!

Pourquoi n'aurions-nous pas aussi nos écoles Saint-Luc et nos gildes. On parle beaucoup de nos jours d'action sociale. Eh bien, voilà une œuvre éminemment sociale et d'une grande portée dans l'importante question de l'éducation populaire. Si l'initiative privée et l'esprit national ont créé en Belgique des écoles si prospères, pourquoi chez nous ne pourrions-nous pas trouver assez de ressources pour imiter au moins de loin ce pays classique des œuvres sociales. Une ère nouvelle s'ouvrira alors pour la diffusion de l'art vrai et sincère dans notre cher Canada.

Le 20 février 1909, M. A. Lehm trouve le moyen de dire, dans le même numéro de la *Ligue des Architectes* qui renferme les diatribes de M. de Bertrange :

Depuis plusieurs années, il n'est pas de question plus discutée en Belgique que la question de l'enseignement d'art appliqué à l'industrie. Tout le monde, en effet, reconnaît la grande utilité que nous aurions à posséder un enseignement professionnel judicieusement appliqué aux industries d'art. On estime, avec beaucoup de raison, qu'à côté de la production d'œuvres d'art pur, telles que tableaux, sculptures, bronzes d'art, etc., il faudrait encore créer, perfectionner, développer, dans notre pays, la fabrication de produits qui, par leur destination, doivent présenter un certain cachet décoratif, un certain cachet artistique.

Un économiste a pu dire, très justement d'ailleurs, qu'il est cent fois plus profitable de fabriquer une tonne d'aiguilles qu'une tonne de rails. A notre tour, nous dirons qu'il y a plus de bénéfice à produire, par exemple, deux kilos de fine batiste que 100 kilos de toile à sacs. Dans ces deux cas, cependant, le point de vue artistique n'entre pas en jeu, mais seulement le degré d'achèvement, le degré du travail. La comparaison ci-dessus n'en sera que plus frappante si l'objet envisagé revêt une forme ou une décoration artistique. Aussi, dans le même ordre d'idées, dirons-nous qu'il est plus profitable de fabriquer un kilo de porcelaine fine et richement décorée que 100 kilos de briques ou de tuiles.

Au point de vue économique, le produit, dont la valeur dépend principalement de ses qualités artistiques, laisse à l'ouvrier et à l'industriel bien plus de marge aux bénéfices, n'étant pas, comme les produits communs, soumis à une aussi rude concurrence; si le travail réclamé est plus intelligent, plus soigné, il est aussi moins rude, moins abrutissant.

Les industries artistiques relèvent donc le

niveau moral de l'ouvrier et du patron, de telle sorte qu'à l'intérêt purement économique vient encore s'ajouter l'intérêt social.

C'est donc à juste titre que l'on se préoccupe de l'avenir des industries artistiques dans notre pays [1].

Le dessin étant à la base de tout travail artistique, c'est donc à cet élément qu'il faut accorder une place prépondérante dans la formation, dans l'éducation du dessinateur artistique. Ce principe est admis par tous; mais, dans l'espèce, le dessin n'est pas tout, il faut encore dessiner en vue de telle ou telle destination, autrement dit, pouvoir produire une esquisse pratiquement exécutable.

Je m'explique : il arrive fréquemment que tel ou tel objet, magnifique sur le papier, est irréalisable, à moins de subir de profondes modifications. Il en est ainsi, notamment, dans la fonderie d'art, dans la poterie, dans le tissage, etc.

Pourquoi? allez-vous m'objecter.

Tout simplement parce que le dessinateur n'a tenu aucun compte du retrait ou des difficultés du moulage en fonderie, en céramique ; parce que, en tissage, il n'a pas vu que son dessin n'était pas susceptible d'être mis en carte ; parce qu'ignorant la science du coloris, il n'a pas su marier ses couleurs de façon à produire tel effet plus flatteur ; autrement dit, l'artiste qui veut dessiner pour l'industrie doit connaître à fond le métier pour lequel il doit composer. Cela m'amène donc à la conclusion suivante : L'enseignement du dessin appliqué à l'art doit se combiner à l'enseignement des métiers.

Ce principe admis, trouvons-nous, en Belgique, un enseignement comportant à la fois le dessin et la technique ?

Nos Académies des Beaux-Arts nous donnent bien l'enseignement du dessin appliqué à la peinture et à la sculpture, mais là se borne leur activité. Je dirai même plus, l'enseignement donné vise tout simplement l'art pur, négligeant généralement le dessin appliqué à l'industrie. Il y a là, fortement invétérée, l'idée que l'artiste pourrait en quelque sorte déchoir s'il tournait ses vues vers la réalisation de choses plus pratiques, n'ayant avec l'art pur qu'un rapport moins direct.

Faut-il, dès lors, s'étonner que nos architectes formés à cette école soient plus familiarisés avec la question des styles qu'avec l'art de la construction, qu'avec la résistance des matériaux, qu'avec les règles de l'hygiène, etc. ?...

Considérations fort justes et fort bien exprimées.

C'est donc ou jamais le cas de dire, à l'adresse des adversaires de Saint-Luc : ils n'ont rien oublié, ils n'ont rien appris. Quoi d'étonnant ? Le préjugé les aveugle. Nous le montrerons encore.



1. Note du *Bulletin*. — Très juste. Le *Bulletin* a plus d'une fois développé ces arguments.

VARIA.

LES RAPPORTS entre l'art nouveau et les principes de l'enseignement professionnel de Saint-Luc sont, une fois de plus, établis par un témoignage difficile à récuser.

Karel Noppe rappelle dans *Het Kortrijksche Volk* que vingt-cinq ans se sont écoulés depuis la fondation, à Courtrai, d'une école de dessin et de métier tenue par les frères Vandale, à l'initiative du baron Bethune et de Jan Van Ruymbeke.

Quant aux fruits produits par cette école durant sa courte existence, Karel Noppe a interrogé l'un des artistes les plus distingués de ce qu'on est convenu d'appeler l'Ecole de Courtrai, et voici ce que M. Victor Acke a répondu :

« Il est indéniable que nous, modernistes, nous sommes redevables de beaucoup au baron Bethune. Pour ma part, j'ai eu le bonheur de connaître assez tôt les principes qui sont à la base de l'enseignement des Écoles Saint-Luc. L'esthétique de cette École se fonde sur le raisonnement, sur l'emploi rationnel des matériaux et des couleurs. Plus tard, j'ai pu, comme professeur à l'école des frères Vandale, communiquer à mon tour ces bons principes à une foule de jeunes ouvriers qui, s'ils s'étaient formés selon la tradition, n'auraient rien fait de mieux que leurs devanciers, imitateurs serviles de modèles insensés et vieillots. D'autre part, combien de temps n'eût-il pas fallu à ces apprentis pour réaliser, par la seule formation de l'atelier, la même somme d'habileté et d'intelligence qu'ils ont obtenue en quelques mois grâce à un enseignement rationnel ?

» Aussi, ce petit groupe d'ouvriers formés à l'école du Frère Bernardus a-t-il constitué le noyau de la renaissance des industries d'art courtraisiennes. »

Beaucoup diront : admettons que, malgré sa courte existence, l'école professionnelle disparue n'ait pas été sans influence sur l'état actuel des choses.

Mais comment alors s'est-il fait que l'esprit de l'école soit resté sans influence ? Comment a-t-il pu se faire qu'un enseignement, basé sur les principes du moyen âge et dont les formes sont uniquement inspirées des gothiques, ait servi de point de départ à l'Ecole moderne de Courtrai ?

Victor Acke nous donne encore la réponse :

« Les principes qui étaient enseignés à cette école, bien que datant du moyen âge, demeurent éternellement jeunes.

» Aussi restent-ils en honneur chez les modernistes courtraisiens. Qu'y a-t-il donc de changé ? Ce sont les formes, et cela s'explique assez par ce fait que les hommes d'aujourd'hui ont une foule de besoins qui étaient inconnus aux contemporains de Breydel et de Coninc. Le costume et l'alimentation, le chauffage et l'éclairage, tout s'est modifié. Joignez-y les changements de la technique et de la production, mais surtout n'oublions jamais que chaque époque de l'histoire a eu son propre esprit et son art propre. »

De ces courtes et sommaires considérations, il apparaîtra suffisamment que l'existence et la formation de l'école moderne de Courtrai sont dues à la tentative faite, il y a tant d'années, par Jan Van Ruymbeke, dans le but de relever l'art dans le métier.

Si l'on veut réfléchir aux traces profondes laissées par l'école éphémère et défectueuse des frères Vandale, on conclut bien vite à l'influence puissante que posséderait une école bien établie, dirigée par des hommes éclairés, en vue d'un enseignement de l'art et du métier systématiquement réglé d'après les nécessités immédiates des industries d'art locales.

Assurément, on ne verrait plus, comme autrefois, les patrons se montrer hostiles à une telle entreprise. Tous sont convaincus, et se convain-

cront de plus en plus par l'expérience, que l'art industriel courtraisien, si apprécié depuis sa renaissance, a besoin de jeunes forces, s'il ne veut pas, malgré les promesses de l'avenir, souffrir bientôt d'anémie.



LE RETOUR A L'ART NATIONAL s'est manifesté en Russie, comme dans la plupart des pays d'Europe. C'est ce qu'a montré M. Soil de Moriamé au cours de l'intéressante conférence donnée le 19 février à l'Institut Jean Bethune et dont le sujet, résumé ici, était l'art monumental en Russie. Comme il était rationnel, en parlant d'architecture, M. Soil a débuté par l'exposé du milieu, de la race, des divers éléments dont cet art est issu. Il a dit un mot de la géographie de la Russie d'Europe, de l'aspect des villes et des campagnes, du peuple slave, mélange d'éléments scandinaves et d'éléments asiatiques.

L'art russe, né depuis la conversion des Russes à la religion chrétienne (grecque orthodoxe), en 988, fut introduit par des architectes venus de Byzance et demeura l'une des branches de l'art byzantin, modifiée cependant par les influences indigènes et par les influences asiatiques (Mongoles et Tartares). La construction est byzantine, la décoration est asiatique.

Au cours des temps, les éléments indo-chinois prirent de plus en plus d'importance. Au contraire, l'art russe fut rebelle aux influences européennes; il resta lui-même à travers les âges. Cependant, dès la fin du XVe siècle, des architectes italiens ont parfois été appelés en Russie, et parfois aussi l'on s'est inspiré, dans ce pays, des œuvres de l'art italien. Mais ou bien les monuments où cet art se fait sentir sont appropriés aux exigences et aux traditions du caractère russe, ou bien ils sont demeurés des œuvres isolées ; ils n'ont pas fait école.

Jamais l'art national n'a été abandonné dans ce pays, malgré qu'à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe, on ait érigé, en Russie, des monuments dans le style classique.

Les monuments civils et militaires sont moins byzantins, mais plus asiatiques encore que les monuments religieux. L'influence tartare s'y fait sentir fortement.

Au XIXe siècle se produit un retour à l'art national ; un premier groupe de monuments, surtout composé des monuments religieux, reprend les traditions byzantines ; un second groupe, en particulier les monuments civils, se rapproche au contraire du type tartare. Les uns et les autres offrent une réelle beauté ou une grande originalité.



CATHÉDRALE DE L'ASSOMPTION AU KREMLIN DE MOSCOU.

LES ORIGINES ET LES CARACTÈRES DES ÉCOLES SAINT-LUC ont été retracés de la manière suivante par M. E. Gevaert, aux fêtes du dixième anniversaire de la fondation de l'école Saint-Luc de Molenbeek [1] :

« Vers 1862, un bourgeois de Gand, Florimond Dullaert, homme charitable et dévoué à la classe ouvrière, membre très actif de la Conférence Saint-Vincent de Paul, avait compris la grande utilité d'un enseignement artistique pour les artisans. Aux ouvriers qu'il visitait, il recommandait sans cesse d'envoyer à l'école de dessin leurs enfants en âge d'apprentissage. Mais Dullaert déplorait en même temps que l'enseignement officiel fût dissolvant pour la religion et pour les mœurs des élèves. Il eut la vision d'un enseignement artistique, professionnel et chrétien et il eut la volonté de faire réaliser son rêve. Voilà les sentiments dont naquit l'initiative de l'Ecole Saint-Luc. Comment Dullaert fit décider la fondation de cette école par la Conférence Saint-Vincent de Paul, comment s'y intéressa financièrement le comte Paul de Hemptinne, comment celui-ci obtint le concours du Frère Marès et comment ce dernier encore, cherchant une direction esthétique, fut mis en rapport avec le baron Bethune dont il devint l'élève, ce sont des circonstances vraiment providentielles qu'il serait trop long de raconter, mais que je rappelle ici parce qu'elles me permettent de montrer, personnifiées dès le début de l'Ecole Saint-Luc, ces quatre forces qui la soutiennent dans tout le cours de son histoire : la recherche du bien social, la générosité catholique, la science pédagogique, l'idéal chrétien. »

1. *Rapport sur l'œuvre depuis sa fondation*, p. 34.



FAUTEUILS D'ÉGLISE. — En réponse à la demande de l'évêque de Nicosia, si, prenant en considération une coutume établie depuis longtemps, on peut permettre ou tolérer l'emploi de fauteuils (sedes cameralis) avec dossier et bras, au lieu d'un banc allongé, pour le célébrant et ses assistants, aux messes chantées et aux vêpres, la Congrégation des Rites en réfère au *Caeremoniale Episcoporum*, lib. I, cap. XII, n° 22, et lib. II, cap. III, n° 4, qui requiert un banc allongé, couvert d'une draperie ou d'une tapisserie, sur lequel le célébrant s'assied avec le diacre et le sous-diacre. Elle cite également les décrets 2289, 2621, 3104 et 3804, où l'emploi de fauteuils avec dossiers et bras a été chaque fois défendu. (14-3-1908.) Il convient également de se rappeler qu'en présence de l'évêque, le banc de l'officiant ne devrait pas avoir de dossier. (Turrit, 19-5-1614.)

C. B. O.



L'ART POUR TOUS[1].

'HONNEUR que me fait le comité de l'extension universitaire, en me chargeant du discours d'ouverture de vos travaux de cette année, ne revient pas à moi, mais bien au sujet dont je désire vous entretenir. En lui donnant cette place d'honneur, le comité a montré que le problème de l'éducation artistique, en particulier celle du peuple, le préoccupe vivement. Et je voudrais, par quelques courtes considérations, vous faire toutes prendre part à cette préoccupation si légitime et vous faire voir combien notre peuple a besoin d'art, combien peu ce besoin est satisfait et ce qu'il faudrait faire pour améliorer la situation.

I. Aspiration générale de l'humanité vers le beau.

Le rôle de l'art dans la vie humaine est considérable.

Deux puissantes hélices nous poussent en avant sur la mer du monde : celle du bien et celle du beau.

L'animal, privé de raison, est capable d'apprécier ce qui lui est avantageux ; mais la notion du beau est le propre de l'homme intelligent. Le beau, c'est le rayon de soleil qui vient nous égayer dans la journée sombre de la vie ; c'est la goutte de miel par laquelle Dieu adoucit notre devoir, souvent trop amer ; c'est le lien le plus puissant qui nous unit à la nature environnante ; c'est l'action que prend tout homme dans l'œuvre de la création, action qui l'intéresse à tous les êtres, même à ceux qui ne lui sont personnellement d'aucune utilité.

Ne vous voit-on pas, à chaque fin de saison, visiter les grands magasins de nouveautés pour faire choix de robes, de chapeaux, de bijoux du dernier genre ? Pourquoi ? Uniquement dans le but de plaire, d'attirer les regards et de faire naître chez les autres cette satisfaction qu'éveille toute chose belle.

Pourquoi bâtit-on des musées, des music-halls et des théâtres, si ce n'est en l'honneur de la déesse Beauté ?

Pourquoi, dès que l'heure des vacances a sonné, voit-on partir tous ceux qui ont du temps, — et de l'argent — vers les bords de la mer, les pays de montagnes ou les villes d'art ? N'est-ce pas pour aller voir de belles choses ?

Pourquoi avons-nous passé de si longues années sur les bancs de l'école, si ce n'est pour apprendre à connaître et à apprécier les chefs-d'œuvre littéraires ? Pourquoi, l'an dernier, toute une ville, tout un pays même, furent-ils en émoi parce qu'un tableau, qui ne rapportait rien à personne, avait été dérobé dans une église des Flandres ? Tout simplement à cause de la beauté.

De même que nous sommes irrésistiblement attirés vers Dieu, en tant que Bien infini, et que, par le fait même, nous aspi-

1. Traduit du discours d'ouverture des cours de la *Hoogeschool uitbreiding* pour dames, à Anvers, novembre 1908.

rons à tout ce qui renferme ou paraît renfermer en soi une parcelle de cette bonté, ainsi l'aspiration vers la Beauté suprême nous est innée et elle se porte nécessairement vers tout ce qui a reçu de la nature ou des hommes quelque empreinte de beauté.

II. Dégénération du sentiment du beau par l'aristocratisme.

Mais aussi bien que la faiblesse de notre intelligence nous fait considérer parfois comme bon et utile ce qui ne l'est guère, aussi bien qu'à côté de la vérité existe l'erreur, aussi bien le sentiment du beau peut s'atrophier en nous, à tel point que les choses les plus dignes d'admiration passent inaperçues, tandis que d'autres, dénuées de beauté, voire même laides, sont considérées comme belles.

Il serait évidemment absurde de vouloir soutenir que cette dégénérescence du goût est propre à notre siècle seul et que, jadis, il n'y avait pas d'art faux; mais si nous parcourons l'histoire des temps, nous sommes obligés de convenir qu'on ne rencontre aucune époque plus bizarre et plus déplorable au point de vue du beau.

Il est certain que, de nos jours, l'art laisse beaucoup à désirer. Et nous voyons deux lacunes capitales : il n'y a pas d'art là où il en faudrait, et celui qui existe repose sur de faux principes.

Quand je me mets à rechercher la cause de ce triste état de choses, c'est toujours à la même qu'aboutissent mes recherches. Ce défaut unique, source de tous les maux, c'est : l'aristocratisme.

L'aristocratisme est le microbe virulent qui a envahi l'organisme de notre art et qui, lentement, mais sûrement, le conduit au tombeau. Les médecins ont beau lui mettre des emplâtres ou lui administrer des potions calmantes; aussi longtemps que l'ennemi est dans la peau, tout sera inutile.

Lorsque l'enfant rentre chez lui avec un mal quelconque, la mère anxieuse lui demander invariablement : « Où donc as-tu attrapé cela? » Et cette question est logique, car la connaissance de la cause est le premier pas dans la voie de la guérison.

Eh bien, je vous propose de faire comme cette mère, c'est-à-dire d'ausculter ensemble notre art malade et d'examiner d'où lui sont venus ces microbes néfastes? Cela nous permettra peut-être de trouver le sérum puissant nécessaire à sa guérison.

A. — *État de l'art avant la dégénération.*

Comme il arrive fréquemment, le mal ne nous est pas venu tout d'un coup; il s'empara des avant-postes par trahison, s'y fortifia ensuite, puis enfin il entreprit avec succès l'assaut décisif.

Il y a trois cents ans, l'art était très florissant dans nos contrées. Pendant huit siècles consécutifs, il avait été la fleur de notre nationalité naissante et la plus noble expression de notre civilisation. Au moyen âge, sous le gouvernement de nos Comtes et de nos Ducs, nos provinces étaient le jardin, la banque et le chantier de l'Europe; alors notre art lui aussi était à son apogée. Il y avait, en ces temps, de l'art pour tous et en tout. Chaque artisan était artiste, car les gildes et les métiers ne livraient à la circulation aucune œuvre imparfaite.

Pourquoi donc, de nos jours, les amateurs d'antiquités font-ils une chasse si acharnée

à tous les objets anciens, même les plus ordinaires, comme des assiettes, des chandeliers ou des chopes? Tout simplement parce que ces objets portent un cachet d'originalité et ont une expression typique qui font complètement défaut aux productions de notre époque.

En ce temps-là, on n'était pas obligé de chercher l'art dans les musées ni dans les expositions, mais la plus petite maison bourgeoise, l'église du village le plus modeste, le mobilier de l'artisan, le bonnet de la paysanne et les jouets de ses enfants avaient un cachet artistique.

Le forgeron qui, sous la protection de Messire saint Eloy, forgeait un simple marteau de porte, y travaillait avec la joie que ressent tout créateur dans la réalisation de sa conception. Et le passant qui apercevait ce heurtoir sur la porte du bourgeois le regardait avec satisfaction, parce que cet objet lui parlait de l'idée de son inventeur. Car cet art était à la portée de tous : basé sur la raison, toujours en rapport direct avec la civilisation qui le produisait et qui devait le juger. Et cependant, il n'était pas question alors de styles, ni d'écoles; il n'y avait qu'un art : le nôtre. Et précisément depuis qu'on a commencé à mépriser celui-là, tout s'est gâté. Voici comment :

B. — *Origine de l'aristocratisme.*

1° *Renaissance* (art incompréhensible).

Au XVIe siècle, notre art, si florissant jadis, traversa une crise et le bon goût se corrompit insensiblement. Une telle crise n'offre rien d'extraordinaire en elle-même : on la rencontre à des époques déterminées dans tous les pays.

Mais le hasard voulut qu'au même moment l'Italie, qui, pendant des siècles, avait été plongée dans une décadence générale, se réveilla tout à coup et produisit un mouvement artistique d'une intensité extraordinaire.

François Ier, Charles-Quint et d'autres souverains se faisaient alors la guerre en Italie. Ils y virent des chefs-d'œuvre insoupçonnés qui leur firent tourner la tête. Il leur fallait à tout prix des châteaux, des tableaux, des sculptures semblables dans leurs pays du Nord. Des artistes italiens furent appelés dans nos contrées et les nôtres durent aller faire leur éducation auprès des maîtres de là-bas. Et ainsi il se fit naturellement que bientôt la Renaissance italienne pénétra chez nous.

Des formes et des procédés inconnus jusqu'alors remplacèrent, chez les grands, nos anciens motifs nationaux.

Et ce fut la première conquête du microbe de l'aristocratisme, car les princes et les rois seuls pouvaient se payer un tel luxe ; il ne pénétra pas jusqu'au peuple ; celui ci resta fidèle longtemps encore à son passé. Néanmoins, ces nouveautés firent sensation, comme toute innovation d'ailleurs, et comme toujours les petits se mirent bientôt à imiter les grands. Ces formes nées sur un sol étranger, conçues par un autre génie, en rapport avec un autre climat, d'autres besoins et d'autres matériaux, furent imitées *mais non comprises*. Elles plurent en tant que nouveautés, mais non comme choses belles, et cependant elles envahirent le domaine de l'art et ainsi il se fit que celui-ci devint absolument incompréhensible. A partir de ce moment, il perdit son cachet de

beauté originale, car l'art est tout simplement une façon de produire le beau, et rien n'est beau qui n'est pas compris, puisque le sentiment du beau est précédé d'un jugement et qu'il ne peut y avoir de jugement sans connaissance préalable.

Si le mal en fut resté là, il aurait eu peut-être son bon côté, car, sans aucun doute, les formes simples et fraîches de la Renaissance auraient injecté un sang nouveau dans nos veines artistiques. Il est, en effet, incontestable que l'influence d'une école sur une autre a souvent donné les meilleurs résultats.

2° *Le Baroque* (art faux).

Mais malheureusement, le vent s'étant mis au sud, il y resta et souffla plus fort encore pendant le XVIIe siècle.

A cette époque, on bâtissait en Italie cette série de nouvelles églises dont Saint-Pierre de Rome est le type, et dont la richesse et le luxe nous éblouissent. On n'y voit que des colonnes de marbre, d'albâtre et de porphyre, des mosaïques, du lapis lazuli, de l'or et de l'argent. Que l'église réponde à sa destination, voilà une chose secondaire ; son but se trouve atteint du moment qu'elle produit un effet féerique sur le visiteur.

Vous devez comprendre aisément que la vue de ces monuments dut exercer une grande influence sur nos artistes qui allaient tous achever leur éducation artistique à Rome ou à Florence et que nos églises gothiques, sévères et sobres, durent leur paraître bien misérables à côté de ce luxe méridional. Aussi, à peine revenus dans la patrie, ils commencèrent l'imitation. Votre grand Rubens fut un des principaux défenseurs du nouveau style et votre église de Saint-Charles Borromée en est une des productions les plus remarquables. Cette église, placée en Italie, serait un monument splendide ; mais chez nous, elle est, et surtout elle était alors, quelque chose d'inouï, d'étrange, d'inconcevable. Et cependant, malgré cette incompréhensibilité, elle fut admirée, parce que c'était une nouveauté, une rareté et, à ce titre, elle fut aussitôt imitée.

Voyez-vous comment le sentiment artistique disparut petit à petit ? Mais une difficulté se présentait : Où trouver chez nous ces marbres précieux, ces mosaïques, cet albâtre et ces autres richesses ? Cependant, il fallait à tout prix obtenir l'effet voulu, car l'effet c'était tout. Que faire ? On imita tout simplement ce qu'on ne possédait pas : les colonnes de marbre furent remplacées par du bois peint, les revêtements précieux par une double couche de peinture à l'huile ; ceux qui ne pouvaient se procurer des chandeliers d'argent en faisaient fabriquer en plâtre argenté, tout comme nous représentons aujourd'hui un palais d'orient sur un plancher et en toile de théâtre. Ce fut le second pas, et le plus funeste : l'art, déjà incompréhensible, devint faux. Ce qui n'est pas conforme à la raison ne peut pas engendrer le sentiment du beau ; il peut seulement, tout comme un décor de théâtre, exciter un sentiment d'admiration pour la virtuosité de l'imitation. Mais lorsqu'un singe bien dressé imite les belles manières de son maître, il éveille cette même admiration ! Vous ne diriez pas cependant que ce singe est un artiste et que ses tours sont de l'art ?

Ce fut cependant ce sentiment d'admira-

tion irraisonnée pour des choses qui ne sont pas ce qu'elles paraissent qui remplaça le sentiment artistique dans l'esprit du peuple. Faire le plus d'effet possible en faisant le moins de dépenses possible fut le *nec plus ultra* du beau. Et de cette façon on parvint, au XVIIIe siècle, dans toute l'Europe occidentale, à cette triste situation dont certaines églises nous offrent encore le spectacle ; avec leurs voûtes de plâtre, leur marbre de bois, leur soie de coton, leur argent de fer-blanc et leurs saints de carton elles ressemblent plutôt à des baraques de foire qu'à des temples du Seigneur.

3° *Le classicisme* (art mort).

Certaines personnes compétentes ne tardèrent pas à s'apercevoir de ces erreurs et elles tâchèrent d'y remédier. On avait commencé alors précisément les fouilles en Grèce et on y avait découvert ces magnifiques chefs-d'œuvre de l'antiquité, qui excitèrent l'admiration de tous les savants. « Voilà, s'écria-t-on, où il faut chercher le salut ! Plus de cette architecture de théâtre, plus de ces tas d'ornements de foire ! Rien ne surpasse la simplicité sévère et harmonieuse des temples grecs. » Et les savants commencèrent à étudier ces précieux restes, à les relever et... à les imiter. En Allemagne, on rencontre une foule d'églises, de musées et de théâtres qui sont des copies serviles des monuments grecs. Et quelle en fut la conséquence ? C'est qu'au lieu d'améliorer la situation, on ne fit que la rendre plus misérable : et ce fut le troisième degré de la maladie.

Car ce nouveau changement demanda comme prix la vie elle-même de l'art. A partir de ce moment, l'art ne fut plus de l'art, c'est-à-dire une production du génie libre ; il devint maintenant une science, il se métamorphosa en archéologie. Le plus grand artiste n'était plus celui qui réalisait la plus belle idée de la plus belle manière, mais bien celui qui imitait le plus parfaitement les modèles antiques. Et que voulez-vous que le peuple ait compris à des temples grecs ou à des moulures classiques ? Exception faite des archéologues, plus personne n'était en état de juger les monuments. Pour les simples mortels, l'art était aussi difficile à comprendre que la langue grecque elle-même.

Ce ne fut pas l'architecture seule qui s'éloigna de la bonne voie, mais la peinture et la sculpture se hâtèrent de la suivre. Dans les académies officielles, le seul idéal de beauté donné aux élèves était — et, hélas! est encore — celui de l'antiquité classique. Et ainsi l'abîme creusé par l'aristocratisme entre l'art et le peuple s'approfondit de plus en plus.

4° *Le Romantisme* (art éclectique).

Est-ce tout? Pas encore, car voyez quel étrange spectacle : aussitôt que l'archéologie eût envahi le domaine de l'art, elle y étendit sa domination en peu de temps d'une façon insoupçonnée, s'appuyant cependant sur le principe qui l'y avait introduite. Il serait superflu de faire remarquer que le classicisme avait effacé les dernières traces d'originalité ; dans l'exécution de copies fidèles, l'invention ne joue plus aucun rôle et plus il nous manque, plus nous devons emprunter. Dès qu'on eut mis le cap vers le passé, on conserva cette direction et quand,

après quelques années, la froideur classique commença à lasser, il arriva qu'au lieu de donner comme modèle l'art grec tout seul, on en vint à imiter tous les autres styles anciens. Les catholiques, par exemple, considéraient le classicisme comme une tendance payenne. « Pourquoi ne pas employer pour nos églises un art chrétien ? » cria-t-on de tous côtés ; et dans tous les pays de l'Occident, on se mit, dans le deuxième quart du XIXe siècle, à imiter les anciennes églises gothiques et romanes. La Renaissance, avec ses jolis motifs, devint le style des palais. Les mobiliers de l'époque des rois de France étaient riches et de bon goût, et aussitôt on vit apparaître des chambres à coucher en imitation de Louis XV, des salles à manger en faux Henri II, des bureaux en Empire truqué. Dans la peinture, les uns marchaient sur les traces des primitifs italiens, d'autres furent les imitateurs de Raphaël ou de Murillo. Plus personne ne fut son propre maître. Le curé qui possédait une église romane du XIIe siècle voulait y placer des confessionnaux et des bancs de communion de la même époque, ne se rappelant pas, sans doute, qu'au XIIe siècle, les confessionnaux et les bancs de communion étaient totalement inconnus.

C. — *Conséquences de l'aristocratisme.*

Il n'y a plus d'art vrai :

1° Ni dans l'éclectisme.

L'art ne peut vivre qu'à la condition de marcher en avant. Il a fait au XVIIIe siècle ce que fit la femme de Loth : il s'est retourné et aussitôt il a été transformé en un bloc de sel et il s'est pétrifié. On considère maintenant les styles comme des formulaires morts ; non pas comme des plantes vivantes, mais comme des fleurs séchées dans un herbier. Nos artistes doivent regarder avec dédain des hommes tels que Phidias et Rubens ! Ces malheureux ne connaissaient qu'un seul style et il leur était assez difficile de produire des chefs-d'œuvre dans ce seul style. Nos artistes, eux, travaillent dans tous les genres qui ont vu le jour depuis la création et ils écrivent gravement sur leurs devantures et circulaires : « Meubles, orfèvrerie, décorations en tous styles. » Ce serait d'un ridicule achevé, si ce n'était profondément déplorable ! Car l'art ne peut tomber plus bas que de méconnaître sa propre essence.

Voici donc où nous en sommes à présent : Je disais que l'art fut d'abord incompréhensible, puis faux, puis archéologique, puis éclectique ; maintenant ce qu'on appelle encore art est tout cela à la fois au plus haut degré.

2° Ni dans le soi-disant art universel.

Comprenez-vous à présent où l'aristocratisme nous a conduits ? Peut-être ne me croyez-vous qu'à demi et vous dites-vous : « Il se peut qu'il en soit quelque chose, mais c'est, à coup sûr, considérablement exagéré. En effet, parla-t-on jamais d'art autant que de nos jours ? Les procédés d imitation si perfectionnés ont répandu à des milliers d'exemplaires les chefs d'œuvre de tous les pays et de tous les temps et les ont mis à la portée des bourses les plus modestes. Jusque dans la chaumière du pauvre, vous pouvez trouver une Madone de Raphaël en chromo ou une Vénus de Milo en

plâtre, de la valeur de quelques centimes. » A coup sûr, mais appelez-vous cela de l'art ?

Moi pas, car je vous le répète : l'art ne peut procurer aucune jouissance véritable s'il n'est pas précédé d'une connaissance. Or, dites-moi, combien de personnes sont capables d'apprécier la beauté d'une Vénus grecque ou d'une mosaïque byzantine ? Bien peu, en dehors de quelques savants qui, grâce à de longues études, se sont familiarisés avec le milieu dans lequel ces œuvres doivent être placées. Il ne faut pas perdre de vue que tout est relatif en ce bas monde et que l'idéal varie d'un peuple à l'autre. Ce que nous admirons peut paraître horrible aux yeux d'un Chinois ou d'un Japonais, et à raison. Une Madone de Boticelli est tout autrement conçue qu'une vierge de Memling. Et quelle différence entre la musique allemande et la musique italienne ! Voudriez-vous alors que chacun fût capable de saisir au vif la conception esthétique de tous les peuples et de toutes les époques ? Toute une vie d'homme n'y suffirait pas ! Je veux bien admettre qu'au fond de toutes les œuvres d'art il y a quelque chose d'universellement humain qui est accessible à tout être raisonnable, telle que l'habileté de conception, la virtuosité d'exécution, l'harmonie des couleurs ; mais ce ne sont là que des scintillements superficiels. Le beau véritable, celui qui nous émeut, est comme l'or : il ne surnage pas, et pour le goûter il faut aller en chercher les paillettes jusqu'au fond. Et cela n'est possible, pour ce qui concerne les œuvres anciennes et étrangères, qu'à quelques privilégiés.

3° Ni dans le snobisme.

Et pensez-vous que ceux-ci soient tellement communs ? Que tous ceux qui se donnent le titre de connaisseurs ou d'amateurs d'art, qui étalent fièrement leurs collections précieuses, qui sont dans tous les musées et salons, que ceux-là arrivent toujours jusqu'aux paillettes d'or ? Comment serait ce possible, puisqu'on ne trouve pas deux amateurs qui soient d'accord sur les principes du beau ? Ce que les uns adorent est brûlé par les autres.

Demandez-leur : De qui est tel tableau ? où cet artiste est-il né ? Cette œuvre date-t-elle de sa première ou de sa seconde manière ? Combien vaut-elle ? Ils vous diront tout cela. Mais demandez-leur pourquoi cette œuvre est belle ? Ils vous regarderont comme un pauvre béotien.

Voulez-vous que je vous dise franchement mon avis ? C'est qu'il y a dans tout cela énormément de snobisme. Parce que tout le monde parle d'art actuellement, il est de bon ton de posséder beaucoup de chefs-d'œuvre, non pas pour en jouir, mais seulement pour posséder quelque chose que tout le monde n'a pas et afin de passer pour un mécène. Il n'y a pas de différence, à ce point de vue, entre collectionner des œuvres d'art et collectionner des bagues de cigares ou des cartes postales illustrées ; on recherche et on apprécie hautement ce qui est rare ou cher, surtout si c'est à la mode, mais à tout cela le sentiment du beau est complètement étranger. Encore une conséquence de cette triste maladie : l'aristocratisme.

4° Ni dans les musées.

Nos musées, nos expositions et nos salons

d'art, tout cela aussi est du plus pur aristocratisme. Il est évident que, pour ceux qui veulent se faire une idée d'ensemble sur les œuvres de tel ou tel maître, qui veulent comparer les caractères des différentes écoles, en un mot, pour ceux qui veulent étudier l'histoire de l'art, un musée est une institution fort logique ; mais que ceux qui sont avides de jouissances purement esthétiques n'y aillent pas !

Pourquoi donc ? Parce qu'on n'arrache pas un chef-d'œuvre au milieu pour lequel il a été créé, sans lui faire perdre une bonne partie de son expression ; parce que les tryptiques de nos primitifs ont été faits pour des autels, nos portraits de Rembrandt et de Van Dyck pour des salons et des maisons particulières ; les statues des anciens pour leurs temples et leurs portiques, mais non pas pour être alignés dans une longue et triste galerie, numérotés et classés comme des bocaux dans une pharmacie ou des oiseaux empaillés dans un muséon. Et aussi parce qu'il est très fatigant, et par conséquent désagréable, de devoir isoler son esprit artificiellement devant chaque œuvre en particulier, pour pouvoir la comprendre. Je ne sais pas si vous êtes comme moi, mais lorsque j'ai examiné attentivement plus de deux ou trois chefs-d'œuvre dans un musée, j'en sors toujours éreinté. Savez-vous ce que c'est que les musées ? Ce sont les hospices de l'art. Et ils sont des fruits de l'aristocratisme, parce qu'ils ont enlevé les œuvres de la vie dont elles faisaient partie, qu'elles embellissaient et qu'elles élevaient pour les mettre en pension dans les soi-disant sanctuaires de l'art pour le plaisir de quelques savants et de beaucoup de flaneurs désœuvrés. Car c'est un fait déplorable qu'il doive exister maintenant des institutions appelées « Sanctuaires de l'art », c'est-à-dire des institutions spéciales où l'art est conservé et étalé sous la vigilance d'huissiers galonnés.

Autrefois, ce sanctuaire, c'était la vie elle-même ; alors, il y avait de l'art dans la rue et dans la maison, dans l'église et partout ; on le respirait comme on respire l'air, et il octroyait à l'homme, à tous les instants de son existence, cette goutte de miel qui lui est indispensable pour enlever au calice de la vie un peu de son amertume. De nos jours, il faut aller chercher cette goutte, affadie et falsifiée, dans des endroits déterminés et moyennant finance, tout comme une drogue précieuse.

Figurez-vous qu'on applique le même principe à la nature. Quelques-uns pourraient dire : « Les oiseaux qui peuplent nos ravins et nos forêts pourraient devenir les victimes de l'oiseleur ou du chasseur. Mettons donc tous les rossignols, toutes les alouettes et tous les pinsons à l'abri dans un musée, classés et numérotés systématiquement ! Et plaçons de même toutes les fleurs, toutes les plantes dans un immense jardin botanique ! » Tout le monde serait d'accord pour trouver cette idée absurde, parce qu'elle priverait la nature de ses charmes les plus attrayants. Mais l'art n'est-il donc pas la fleur, le rossignol ou l'alouette de la vie ?

Et maintenant, cette fleur de la vie du peuple est fanée, et toutes les choses existantes sont partagées en deux classes bien distinctes : le grand nombre, presque toutes, qui ne doivent répondre qu'à une fin matérielle ; quelques autres, dont le seul but est de réa-

liser la beauté. Et, comme il n'est possible qu'à quelques privilégiés de se procurer ces dernières, la masse des hommes est totalement privée de ce qui est beau.

D. — *Conséquence : Manque absolu de beauté dans la vie du peuple.* — Et ne trouverions-nous pas en ceci une des plus grandes causes du mécontentement qui règne de nos jours parmi les classes laborieuses ? Je croirais bien que oui. Il ne suffit pas, en effet, de donner à l'ouvrier la nourriture corporelle. Il a une âme et un esprit comme nous, et ceux-là aussi demandent du pain ; et si vous ne leur en donnez pas du bon et du réconfortant, il va, par nécessité, se jeter sur le poison et les ordures. Je parle ici en particulier des ouvriers qui peuplent les usines et les mines, car, grâce à Dieu, les paysans sont encore mieux partagés. Aussi, n'est-ce pas parmi ces derniers que l'on voit éclater des révoltes et des grèves. Eux, du moins, jouissent encore des beautés de la nature et le travail qu'ils font est intelligent. Le paysan ne considère pas seulement son champ comme un capital qui lui rapportera autant par verge, mais il lui donne une place dans son cœur, et, s'il travaille par nécessité, il le fait aussi avec amour.

Voyez-le, le matin, partant allègrement pour les champs, à califourchon sur son cheval et écoutez son joyeux refrain qui, de concert avec le chant des oiseaux, salue l'aube naissante. Et lorsque, sa tâche accomplie, confiant dans les bénédictions d'En Haut, il rentre au foyer, comme sa modeste maison semble alors lui sourire, avec ses volets verts, ses tuiles rouges et ses rideaux bien blancs ! Les bûches pétillent si joyeusement dans l'âtre, le tic-tac de la vieille horloge lui est si familier, les plats d'étain brillent si proprement sur l'antique cheminée ! Et, tout heureux, il va fumer une bonne pipe dans le coin qui lui est réservé près du feu.

Mais quel sort différent est celui des ouvriers de nos grandes villes ou de nos centres industriels !

L'utilitarisme moderne a fait de l'enfant du peuple une simple pièce de machine, qui ne sait plus elle-même ce qu'elle produit et qui travaille, par conséquent, uniquement par nécessité, sans la moindre jouissance et sans s'intéresser à son ouvrage.

Où trouver de l'art dans la tâche aride du mineur qui ne voit le soleil que le dimanche et qui passe sa journée entière dans la veine humide et obscure, dont il détache éternellement du même mouvement mécanique les poussiéreuses masses noires ? Où trouver de l'art dans le travail du fileur, qui passe sa vie à faire deux pas en avant, puis deux en arrière, et à renouer les fils rompus ? Où encore dans celui du chauffeur de steamer, du briquetier, du lamineur, et de cent autres ? Pour ceux-là, le travail est un esclavage et qui oserait leur jeter la pierre parce qu'ils aiment mieux huit heures de travail que dix ?

Mais cette absence de beauté dans le travail n'est-elle pas richement compensée par l'art dans sa vie, sa maison, ses distractions ? Suivez un de ces malheureux, lorsque, à demi aveuglé par la poussière et rompu de fatigue, il quitte l'atelier ou l'usine. Voyez-le, marchant le long de cette rue obscure du faubourg. Trouvera-t-il là l'air pur et sain, la riante maison, le foyer hospitalier et les enfants pleins de vie et de gaieté ? Regardez :

à gauche, un horrible mur d'usine, tapissé de lambeaux d'affiches, des tas d'ordures et de boue, une pompe rouillée, deux réverbères blafards. A droite, l'immense coron, composé de maisons toutes également étroites et hautes, noircies par la fumée et la poussière, toutes indiciblement tristes et sombres. Là, à l'un des étages, sans lumière et sans air, demeurent l'ouvrier et sa famille, souvent nombreuse. Il y dort, il y mange, mais il n'y « habite » pas : ce serait un martyre. Un foyer, ce doux mot lui est inconnu ! Allez à sa recherche un mois après, il aura quitté son quartier pour un autre également triste. Aussitôt qu'il le peut, il s'en échappe pour courir au cabaret, à l'alcoolisme, au meeting, travaillant ainsi à son propre malheur et à celui de sa famille.

Secourez ce misérable, doublez son salaire, tout sera inutile. Comme si les verriers et les tailleurs de diamant, qui gagnent des salaires de magistrat, étaient moins mécontents et moins malheureux que des portefaix ou des balayeurs de rue !

III. Remède : l'art pour tous.

Je pourrais m'étendre bien plus longuement sur ce triste état de choses, mais je crois vous avoir suffisamment convaincues de cette vérité : *que, de nos jours, le véritable art populaire n'existe pas et que c'est là une des grandes causes du socialisme; que, par conséquent, la propagation d'un art pour tous est l'un des plus puissants moyens de résoudre la question sociale.*

A. *Cet art est possible.*

Mais, me direz-vous, un tel art est-il possible ? Et s'il est possible, comment doit-il être et que doit-on faire pour l'introduire ? Je voudrais encore vous le dire en quelques mots et je réponds sur-le-champ à la première question : Un art populaire est possible, puisque tout art vrai est démocratique. Donc, en refaisant l'art ce qu'il doit être, l'art populaire est trouvé.

Pour vous faire saisir clairement cette vérité, il est nécessaire de reprendre les choses d'un peu plus haut et d'examiner le plus sommairement possible les bases philosophiques du sentiment du beau.

Car la grande lacune de toutes les théories d'art se trouve précisément dans le manque de principes fondamentaux.

B. *Preuve résultant de la définition du beau.*

1° *Nous disons qu'une chose est belle, lorsque la perception en est agréable.*

Qu'est-ce à proprement parler que la beauté ? Puisque le sentiment du beau est une manifestation intérieure de l'âme, nous devons en chercher la définition dans l'analyse même de nos opérations intellectuelles. Pouvons-nous trouver là une base solide ? Si oui, elle sera constituée par un fait sur lequel nous sommes tous d'accord. Et un fait pareil, c'est celui-ci : autour de nous, il y a des choses que nous appelons belles, d'autres que nous considérons comme laides. Remarquez bien que je ne dis pas que ce sont les mêmes choses, car je ne crois pas qu'il en existe une seule que tous les hommes, la main sur le cœur, seraient unanimes à trouver belle au même point de vue.

Mais il est un fait certain, c'est que chacun de nous se pose, concernant certaines choses, cette question : Sont-elles belles ?

Et qu'il répond : oui ou non. « Beau » et « pas beau » n'est donc pas synonyme pour vous ; vous distinguez un bel homme d'un homme laid et vous faites la même chose pour un bâtiment, un paysage, un morceau de musique et une manière d'agir. Donc : 1° il existe dans votre esprit une *mesure*, une règle d'après laquelle vous prononcez un jugement, c'est-à-dire *un critérium subjectif* de la beauté ! 2° toutes les belles choses et les laides ont un caractère commun ; vous les appelez telles pour *le même motif*. Quel est ce motif ? Analysez encore une fois votre conscience et vous trouverez que les belles choses vous *plaisent*, tandis que celles qui sont laides vous déplaisent. Ce qui est beau éveille en nous une certaine *jouissance*.

Mais je vous entends objecter : Il n'y a pas que les belles choses qui plaisent : une bonne pomme, un lit moelleux nous plaisent. Oui, mais d'une autre façon, car ce qui est bon plaît par la *possession*, tandis que ce qui est beau plaît par la *perception*.

Nous en concluons donc avec raison qu'*une chose nous semble belle quand sa perception nous plaît*.

Voilà un point sur lequel, j'espère, nous sommes d'accord

2° *Elle nous plaît lorsqu'elle est et lorsqu'elle exprime ce que nous pensons qu'elle doit être.*

Mais c'est encore peu de chose, car aussitôt surgit une seconde question : *Pourquoi le beau nous plaît-il?*

Tout d'abord qu'est-ce que « plaire » ? C'est un concept relatif, car un objet ne peut plaire par lui-même, il doit plaire à *quelqu'un*.

Eh bien, quand une chose nous plaît-elle ? Lorsque nous percevons un accord entre cette chose et un exemple ou plutôt un idéal que nous en possédons dans l'esprit et qui provient soit d'une faculté innée, soit de l'expérience. Par exemple : si je vous fais goûter une pomme savoureuse, elle vous plaît comme étant une bonne *pomme*, parce que vous en comparez le goût avec celui des pommes que vous avez mangées auparavant; cet exemple de goût est un idéal. Donnez maintenant la même pomme à un enfant qui a mangé d'autres fruits, mais point de pommes ; il dira simplement : « c'est un bon *fruit* », pas « une bonne pomme », parce que son idéal n'est pas déterminé davantage. Enfin, donnez la pomme à un enfant qui n'a jamais goûté de fruits ; il ne dira pas « bonne pomme » ou « bon fruit », mais « *bon* », c'est-à-dire « bonne *chose* » en général ; idéal très vague et, en conséquence, jugement beaucoup moins déterminé.

Il en est exactement de même avec la jouissance intellectuelle de la beauté, jouissance résultant de l'harmonie parfaite entre la perception acquise maintenant et une image qui existe dans notre esprit.

Supposez quelqu'un qui n'a jamais vu de cheval ; il ne dira pas, du premier qu'il rencontrera : Ce *cheval* est beau ou il est laid ; mais : Cet *animal* est beau ou laid, parce que, chez lui, l'idéal du cheval n'existe pas et que, par conséquent, sa perception actuelle ne peut pas s'y rapporter.

Mais un amateur de chevaux dira, à première vue, ce qu'il en est, parce que son idéal est très développé et qu'il sait ou croit savoir *comment un cheval doit être pour être beau*.

Et ici je réponds déjà à la seconde question que vous pourriez me poser : *Quel est l'idéal d'une chose?* Cet idéal nous dit comment il faut qu'un être soit, c'est-à-dire quelle en est la perfection ou bien encore quand il est dans l'ordre.

Quand disons-nous donc qu'une chose est belle?

Quand elle est telle que nous croyons qu'elle doit être.

Mais cela est-il suffisant? Non. Car ce n'est pas assez qu'une chose atteigne sa perfection, il faut aussi qu'elle rende cette perfection accessible à notre intelligence. Lorsque, par exemple, vous voyez dans une exposition une machine qui ne fonctionne pas, vous n'y ferez aucune attention; néanmoins, cette machine est, par hypothèse, telle qu'elle doit être. Mais qu'un ingénieur vous en explique le fonctionnement et qu'il mette la machine en mouvement, immédiatement elle manifeste sa perfection et vous vous en irez satisfaites en disant : C'est une belle machine.

Donc, NOUS DISONS qu'*une chose est belle, lorsqu'elle est et exprime ce qu'elle doit être, ou bien lorsqu'elle renferme de l'ordre et qu'elle manifeste cet ordre.*

3° *Elle nous plaît avec raison, lorsque la chose est et qu'elle exprime ce qu'elle doit être en réalité.*

Je dis : *nous disons,* car, jusqu'ici, nous ne nous sommes occupés que de notre propre conscience; il s'agit donc ici seulement d'un principe *subjectif* de la beauté, principe insuffisant à nous mettre d'accord. Car ce que *vous* croyez être ce qu'il faut peut me paraître, à moi, tout autre, et même je vous dirai que maintes choses que je trouve maintenant dénuées d'ordre et d'expression m'ont paru fort belles jadis. Donc voici une quatrième question importante : Quand une chose est-elle RÉELLEMENT comme elle doit être? Quand exprime-t-elle sa perfection de façon suffisante? ou, en d'autres mots : Quel est le principe *objectif* de la beauté, la règle qui n'est pas seulement valable pour vous, mais pour moi et pour tout le monde?

A cette question, on pourrait donner *autant de réponses qu'il existe d'espèces d'êtres différents dans l'univers entier.* Pour pouvoir déterminer quand une chose est ce qu'elle doit être ou non, il faut connaître la nature intime de cette chose, et le sentiment du beau est en raison directe de cette connaissance. Nous ne devons pas aller plus avant dans nos recherches, car si vous admettez cela, j'en déduis immédiatement trois conclusions de la plus haute importance :

C. *Conséquences.*

1. *Toute chose peut être belle ;*

1° Que la beauté n'est pas une qualité telle qu'une sauce ou un assaisonnement quelconque destiné à relever une chose, mais qu'elle n'est que *la perfection de la chose elle-même selon sa nature.*

Je lisais, il y a quelque temps, avec une véritable satisfaction, la même pensée dans Emile Boutroux : « Le beau n'est pas une forme prise en soi, surajoutée à l'objet et destinée à le faire oublier; c'est l'objet lui-même, remplissant sa destination de la manière la plus convenable, la plus heureuse et la plus parfaite. »

2° Qu'il est impossible à un homme, si doué qu'il puisse être, de comprendre, en entier, la beauté de *tous* les objets, car ce

serait là savoir tout. Donc, sont parfaitement ridicules ceux qui se donnent le nom d'esthètes, comme si l'esthétique était une science comme l'histoire et les mathématiques ;

3° (Et ceci est de la plus haute importance pour nous.) S'il est vrai que la beauté d'une chose consiste seulement dans sa perfection, puisque cette perfection, du moins une façon relative, est possible pour chaque objet, *toute chose peut être belle*, même la plus commune, la plus simple. « Une caisse d'emballage, solide et bien clouée, est belle » dit Carlyle, et la beauté de cette caisse est de la même nature que celle de la cathédrale d'Anvers; entre les deux, il y a seulement une différence du plus au moins.

2. *Donc tout ce qui se rencontre dans la vie du peuple.*

Vous comprendrez aisément combien sont nombreuses les conséquences qui découlent de cette conclusion. Il est donc vrai que la beauté ne se trouve pas seulement dans les panneaux de nos musées, dans les statues de nos palais, dans les salons et les expositions d'art, mais qu'une maison, une pompe, une horloge, une lampe, un vêtement peuvent être des œuvres d'art. Oui, cela est vrai et voilà précisément où se trouvent la solution et le salut.

Je disais que l'art des musées est incompréhensible pour le peuple. Eh bien, de même qu'il existe des vérités accessibles à toutes les intelligences, de même il y a une beauté pour tous les degrés de développement intellectuel. Apprenez au peuple à chercher le beau dans tout ce qui l'environne, dans sa vie, dans sa maison, dans ses vêtements et il le trouvera.

Il faut de l'éducation et des aptitudes spéciales pour pouvoir apprécier de grands chefs-d'œuvre, mais la plus simple intelligence peut saisir des choses ordinaires si l'on a soin d'y attirer son attention. Donnez au peuple une nourriture saine et frugale, mais ne lui servez pas une décoction des résidus de la table du riche !

En lui démontrant une bonne fois que ce qui l'entoure et ce qu'il manie habituellement peut-être beau au même titre que c'est laid actuellement, vous donnerez à ses opinions une toute autre direction.

D. *Exemples.*

Montrez-lui tout d'abord que rien n'est beau qui n'est pas conforme à la saine raison comme n'étant pas digne d'un être intelligent, et il le comprendra ; vous pourrez alors en déduire une multitude de conséquences pratiques.

Ainsi, par exemple, il est absurde et illogique de se montrer autre qu'on n'est, de jeter de la poudre aux yeux de ses semblables ; il est contraire à la raison de vouloir faire paraître une chose comme en étant une autre, de laisser ou de faire une chose parce que d'autres la font — il n'est pas raisonnable de sacrifier la bonne qualité d'un objet à un vain désir de plaire.

1° *Dans les vêtements.*

Ainsi, il est logique qu'une robe soit pour le corps un moyen de protection et un ornement, mais le premier caractère doit l'emporter sur le second.

Or, quel est le rôle d'une robe de nos jours ? Montrer qu'on est au courant du dernier cri de la mode ! Et qu'elle soit difficile à porter, qu'on ait de la peine à l'ouvrir ou

à la fermer, qu'on y gèle ou qu'on y étouffe, tout cela n'est qu'accessoire !

Et les bottines ! Qui a jamais osé prétendre qu'elles doivent être faciles et solides ?

Une bottine peut serrer le pied, engendrer des cloches ou des cors, cela n'a aucune espèce d'importance : le tout, c'est qu'elle soit à la mode ! Un chapeau serait-il peut-être destiné à protéger la tête contre le soleil et la pluie, les coups et les contusions ? Qui donc peut penser cela ? Actuellement, le chapeau des dames est une espèce de monument qu'elles tiennent péniblement sur la tête, un aéroplane qui est à la merci du premier coup de vent, qui les empêche d'apercevoir le ciel bleu ou d'entrer dans le tram et qui ne supporte ni une goutte de rosée ni un rayon de soleil ! Voilà le vrai chapeau, car c'est le chapeau de Paris !

Autrefois, quelques naïfs s'imaginaient que les boutons étaient destinés à passer dans une boutonnière, qu'une épingle devait attacher quelque chose et qu'une manche devait être assez longue pour couvrir un bras ! Tout cela a peut-être été ainsi jadis, mais actuellement « nous avons changé tout cela ».

On avait encore de ces idées singulières dans le bon vieux temps ; par exemple, on pensait qu'il y avait de belles comtesses, de belles bourgeoises et de belles paysannes. Maintenant, il n'y a plus que des comtesses, qu'elles soient belles ou laides. Chacun veut paraître ce qu'il n'est pas et, pour attirer les yeux sur soi, le dimanche, la fille du peuple s'imposera les plus rudes privations pendant toute une semaine.

N'est-il pas triste de constater que nos anciens costumes nationaux, si modestes, si dignes et de si bon usage, tendent à disparaître complètement ?

Les bonnets de dentelle de nos Campinoises, les manteaux de nos femmes des Flandres et les châles de soie brodée n'ont plus d'attrait pour nous que sur des affiches ou des tableaux de Cassiers.

Et cependant ils étaient autrement beaux que tout ce faux luxe d'aujourd'hui !

Cette manie du luxueux, du nouveau et de l'exotique n'est-elle pas un signe déplorable de la baisse profonde de notre sérieux d'autrefois ?

2° *Dans les habitations.*

Cela se voit du reste encore ailleurs. On distingue, de nos jours, à peine la maison d'un petit bourgeois de celle d'un rentier cossu. La maison ouvrière et celle du fonctionnaire n'ont plus cet aspect original qui en faisait autrefois tout le charme. Je ne sais pas si vous l'avez déjà éprouvé, mais je ne trouve rien de plus triste que ce « vouloir sans pouvoir » qu'on constate partout.

Entrez dans une de ces maisons ; au premier coup d'œil, la différence ne vous paraîtra pas si frappante, mais regardez attentivement autour de vous et vous verrez bientôt le bout de l'oreille qui passe. Et dire que, pour le même prix, au lieu de ce faux luxe, on pourrait se procurer quelque chose plein de caractère et d'expression, sérieux et beau, qui montrerait très honorablement ce qu'on est, sans vouloir faire paraître faussement ce qu'on n'est pas.

E. *Où faut-il chercher cet art ?*

Et il n'en est pas seulement ainsi du mobilier et des vêtements, mais de tout. Celui

qui veut bien ouvrir les yeux trouvera une foule d'exemples et je suis convaincu que, si on voulait insister sur ce sujet dans les écoles, les patronages et les réunions ouvrières, nous pourrions compter bientôt sur une amélioration sensible. Car, il ne faut pas en douter, la vérité est en marche et cette pitoyable situation ne peut plus durer.

Chacun commence à se rendre compte de la nécessité du changement.

1° *Modern-style.*

On a même déjà fait plus d'un essai : le modern-style en est un et, quoiqu'il soit trop souvent déraisonnable, il faut lui rendre justice pour les efforts qu'il a faits afin de rendre à l'art du mobilier et à l'architecture le caractère simple, des formes expressives et des matériaux sérieux.

2° *Les écoles Saint-Luc.*

Mais bien longtemps avant que le modern-style ne vît le jour, il existait chez nous une école d'art qui faisait beaucoup moins parler d'elle, mais qui, avec une constance infatigable et un programme bien arrêté, s'était prescrit comme idéal de relever notre art national et chrétien, en même temps que la condition de l'artisan et de répandre le bon goût parmi le peuple. Je veux parler de nos vaillantes écoles Saint-Luc.

Comme toutes les bonnes institutions, elles furent maintes fois vivement critiquées. Les mécréants les trouvaient trop cléricales, les adeptes de l'art officiel mastodontesque les trouvaient trop gothiques, quelques catholiques même, qui ne perdent jamais une occasion de tirer dans le dos de leurs propres amis, y trouvaient un tas de choses à redire.

L'école Saint-Luc marcha de l'avant, sans se défendre ou sans crier au secours, mais ayant sans cesse devant les yeux ce vieil adage : « Bien faire et laisser dire. » Seule, au milieu du brouhaha universel des idées artistiques, elle sait où elle veut aboutir : c'est-à-dire *remettre en honneur notre seul art national, celui qui est né sur notre sol, qui est en rapport avec nos moyens, nos besoins et nos conceptions esthétiques propres.*

Elle ne veut pas imiter servilement nos anciennes productions, mais elle en applique les principes fondamentaux aux circonstances modernes et elle fait jaillir l'éclat de l'art sur tous les métiers méconnus autrefois.

Il est vraiment regrettable que la plupart des gens du monde ne connaissent Saint-Luc que par quelques statues de saints trop raides, des peintures d'églises trop criardes ou quelques chromos médiocres. Il en est de Saint-Luc comme de toutes les choses fortes : seuls les faibles doivent s'y appuyer. Les grands artistes sortis de l'école n'ont pas besoin de mettre sur leur enseigne qu'ils sont élèves de Saint-Luc : leurs œuvres témoignent pour eux ; mais les imbéciles et les paresseux se servent d'une vague qualité d'ancien élève de l'école Saint-Luc pour écouler leurs productions insignifiantes et, de cette façon, ils déprécient l'institution elle-même.

Je vous étonnerai, sans doute, en disant que presque tous nos meilleurs architectes, constructeurs d'églises (je ne puis citer aucun nom) sont des élèves de Saint-Luc ;

que les plus grands sculpteurs-décorateurs, les meilleurs peintres verriers du monde entier — personne ne le contestera — sortent de Saint-Luc ; que les anciens élèves et partisans de l'école sont déjà majorité à la Commission royale des Monuments ; que nos nouveaux hôtels des Postes, comme ceux de Courtrai, de Verviers, de Lierre, de Gand, etc., furent bâtis par eux ; que plusieurs de nos ministres actuels sont de fervents défenseurs des écoles Saint-Luc, et que sais-je !

D'ailleurs, si vous voulez vous convaincre de l'esprit et de la puissance de ces écoles, allez à Gand ou mieux encore à Bruxelles, rue d'Irlande, voir la dernière école construite. On vous y fera fort bon accueil et je serais curieux de connaître vos impressions après que vous aurez tout vu.

Les sept écoles existant maintenant comptent plus de 3,000 élèves et leur influence bienfaisante s'étend d'année en année et pénètre puissamment dans la classe ouvrière.

3° *Collaboration universelle.*

C'est dans ces institutions et dans d'autres semblables que nous trouverons le salut ; c'est là que renaîtra le véritable art pour tous.

Mais, pour accélérer sa victoire, il ne suffit pas que quelques avant-coureurs lui ouvrent la voie ; chacun doit les suivre d'un pas ferme, surtout les classes plus civilisées. Nous venons de voir que l'aristocratisme a plongé l'art dans la ruine ; eh bien, l'aristocratie et la bourgeoisie sont assez puissantes pour réparer le mal qui a été fait.

Le mauvais exemple a tué l'art ; le bon exemple peut le faire revivre. Et ceux qui contribueront à hâter son relèvement auront beaucoup fait pour le bien du peuple et pour la gloire du Créateur.

Car Dieu n'a pas réservé les sensations esthétiques à quelques élus, mais il a donné à tous les hommes le pouvoir de remonter, par l'échelle de la bonté créée et de la beauté terrestre, jusqu'à Lui-même, source éternelle et inépuisable de toute bonté et de toute beauté.

R. LEMAIRE.



UN ARTISTE CHRÉTIEN.



QUAND on parle d'art nouveau, l'esprit évoque tout d'abord la pensée qu'il est question d'opposer un style aux styles du passé, et l'on se demande si tous ces styles ne nous suffisent point et si, au lieu de chercher du neuf — d'aucuns disent du pas encore vu — mieux ne vaudrait point s'attacher à développer ce que nos ancêtres nous ont légué et poursuivre les voies qu'ils nous ont tracées. Pourquoi ajouter une formule à des formules déjà si nombreuses? Pourquoi chercher autre chose, alors que nous ne parvenons que très imparfaitement à nous assimiler les connaissances acquises, les règles qui ont fait leurs preuves?

Grâce à la science archéologique, nous nous trouvons, vis-à-vis de nos prédécesseurs, dans une situation privilégiée et nous renoncerions à ces avantages pour nous engager dans l'inconnu !

Il ne me paraît pas qu'il faille poser ainsi la question; il ne me paraît pas non plus qu'il faille en tirer les déductions pessimistes que je viens d'indiquer et qui résultent d'un éclectisme, louable au point de vue spéculatif, mais néfaste au point de vue pratique.

L'erreur du XIX[e] siècle — et c'est encore une erreur de notre siècle — consiste en cet éclectisme qui transporte dans le domaine de l'art appliqué une distinction faite par les savants pour classifier historiquement les manifestations très diverses de l'art chez les différents peuples aux périodes successives de leur évolution.

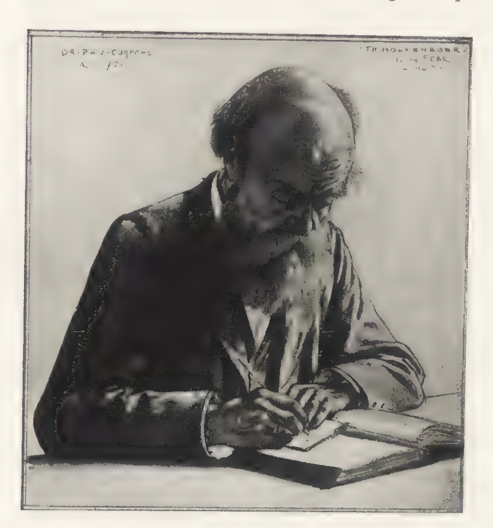
Ces classifications se sont exprimées en formules qui n'eussent point dû sortir des volumes, dont l'ensemble constitue l'archéologie artistique et la philosophie de l'art.

Ces formules appartiennent à l'histoire; on a eu le tort d'en former un code, des règles, des lois obligatoires pour quiconque veut produire une œuvre d'art, veut exprimer par le pinceau, le compas ou le ciseau un sentiment de beauté, revêtir un objet utile d'une apparence plus noble que celle qui suffirait à la stricte satisfaction du besoin qui a nécessité cet objet, que ce soit une maison, un meuble ou un ustensile.

D'autres sciences, en d'autres domaines de l'activité intellectuelle, ont usé des formules comme points de repère dans leurs investigations, mais elles n'en ont pas abusé. Le droit a ses codes historiques, la littérature ses cycles et ses siècles, la musique a ses écoles et la poésie également, mais aucune de ces sciences ou de ces arts n'a prétendu rester stationnaire, que dis-je, rétrograder en faisant revivre simultanément toutes les étapes progressives ou parfois réactionnaires de son évolution.

Elle est particulièrement regrettable, cette main-mise de l'archéologie sur l'architecture, parce que les formules qu'elle impose sont comme des fleurs coupées dans les parterres de l'art; leur joliesse, leur bizarrerie, leur parfum, peuvent flatter un moment, et il ne me déplaît point de les voir réunies en bouquet dans l'éphémère agglomération d'une « Worlds Fair ». Mais, plus durables,

ce seront des fleurs stérilisées. Stérilisées, voilà bien le mot qui caractérise cet art d'emprunt et toute la beauté de la fleur ne peut que me faire regretter davantage qu'elle ait été coupée. Pour rendre ma comparaison plus exacte, ce n'est point coupée que je



Th. Molkenboer, pinx.
PORTRAIT DU Dr P.-H.-J. CUYPERS.

devrais dire; mais, moins respectueux, j'écrirais que nos architectes... broutent.

Je ne sais autrement qualifier cette tonte superficielle des jardins de beauté qui prend tout indifféremment, le bon et le moins bon, et s'assimile et ..., mais la comparaison ne peut convenablement continuer.

Restons cependant au jardin que parent les bulbes de Harlem, si bien sélectionnées, ces tulipes, orgueil de nos ancêtres, qui nous reviennent de Hollande en variétés chaque année rajeunies, perfectionnées par les soins d'un cultivateur intelligent. Une fleur très ancienne nous donne les surprises de la nouveauté. Mais ce n'est pas à la fleur que nous devons ce plaisir, c'est en fin de compte au jardinier qui a su maintenir la plante en vie, qui a su l'améliorer.

Ainsi en est-il de l'art : *Les styles* donnent des fleurs broutées, mettons cueillies, pour être poli. *Le style* produit les variétés nouvelles. Et celui qui crée ces variétés m'intéresse malgré les hybrides bizarres, les insuccès qui marquent les étapes de ses sélections. Ce que j'aime en lui, c'est la vie; j'aime la foi qu'il a dans son œuvre et cette naïve satisfaction qu'il montre franchement, et je me plais à l'écouter, expliquant comment il a raisonné son travail, et alors même que je ne partage pas toute sa confiance dans la théorie qu'il m'expose, je me retiens d'y contredire pour jouir jusqu'au bout de la démonstration.



Comme cet amateur de tulipes, m'apparaît Th. Molkenboer, l'artiste d'Amsterdam, qui, complaisamment, nous promène dans son jardin, nous expose son œuvre très variée dans une brochure intitulée *Christelijke Kunst*.

Il s'agit ici d' « art chrétien », oui, mais ne vous imaginez pas y trouver un compendium de règles liturgiques, une histoire du développement de l'art religieux outre-Moerdijck, un traité de l'art de décorer les églises. Non, ces quelques pages copieusement illustrées sont, en quelque sorte, une monographie dont l'auteur présente lui-même ses œuvres au lecteur, avec un commentaire dépourvu des artifices de cette humilité feinte qui ne réussit jamais à donner le change sur les sentiments intimes d'un autobiographe.



Th. Molkenboer, pinx. CHEMIN DE LA CROIX DE RIJSWIJK. Ire STATION.



Th. Molkenboer, pinx. CHEMIN DE LA CROIX DE ZOETERWOUDE. XIVe STATION.

Molkenboer dit tout simplement : Je suis chrétien, je suis artiste et voici comment, artiste, j'ai traduit mes sentiments chrétiens.

Artiste, je prétends être de mon temps, et mon art, pour exprimer ma foi, n'empruntera pas une langue étrangère, une langue morte. Il dira sincèrement, naïvement, ma pensée, dans un style aussi personnel que possible, aussi noble que cette personnalité le permet.



ROSA MYSTICA. Th. Molkenboer, pinx.

Et l'art de Molkenboer est vraiment ce qu'il dit, et ce que Molkenboer dit de l'art est souvent fort intéressant et bien pensé.

Qu'on en juge, à propos d'un Chemin de la Croix :

« Je ne recherche point la réalité historique du costume ou des détails, mais mon but est avant tout de faire ressortir la *leçon* des souffrances du Christ, de provoquer cette commisération d'où naît la dévotion. »

Et c'est ainsi que, dans les figures du Chemin de Croix, il cherche à synthétiser des sentiments, il dédaigne les personnages qui ne servent qu'à *étoffer* le tableau; il évite ce qui distrait et concentre l'attention sur le sujet principal.

Au point de vue décoratif, un parti pris de rythme et de style et la préoccupation de la lecture à distance sont les qualités dominantes des XIV stations de l'église de Zoeterwoude, comme de celles de Ryswyk.

L'artiste a pris pour la conservation de son œuvre une précaution que l'humide Néerlande rendait nécessaire. Il a peint ses stations sur carreaux de faïence, prouvant, une fois de plus, que mieux vaut



ROSA MYSTICA, PAR Q. METSYS.
MUSÉE D'ANVERS.

rajeunir les vieilles traditions nationales que d'emprunter à l'étranger des procédés qui conviennent moins aux conditions climatériques locales.

Tout en louant dans l'œuvre peinte de Molkenboer l'affirmation d'une personnalité, je crois cependant devoir distinguer entre ce que j'appellerai sa peinture laïque et son œuvre religieuse.

L'élite intellectuelle des Pays-Bas posa devant le chevalet du peintre. Il sut rendre à merveille ces physionomies caractéristiques de penseurs et d'hommes d'action, avec un réalisme qui ne s'inquiète point de flatter le modèle, mais d'en extérioriser plutôt la vitalité intérieure, d'exprimer l'activité du cerveau et de souligner les traits saillants qui reflètent le tempérament spécial de chacun d'entre eux.

On en jugera par le portrait du Dr P.-H. J. Cuypers, et si le *Bulletin* n'était plutôt consacré aux arts appliqués, je regretterais de ne pouvoir illustrer cette appréciation d'un plus grand nombre de documents.



SALLE DE LECTURE DE LA SOCIÉTÉ « GELOOF EN WETENSCHAP », A AMSTERDAM. Arch. Th. Molkenboer.

Il n'est malheureusement pas de médaille sans revers.

La qualité du Molkenboer portraitiste, nuit en un certain sens au Molkenboer peintre de figures religieuses, et il en pourrait difficilement être autrement. La « Rosa Mystica », par exemple : Enlevez-lui l'auréole et l'attitude des mains jointes ; il restera le portrait d'une jeune fille dont je pourrais dire tout le bien possible sans parvenir pourtant à la présenter comme l'image idéalisée de la Très Sainte Vierge.

Quinte Metsys, qui n'est pas le plus idéaliste de nos anciens maîtres, a laissé une



PIERRE TOMBALE EN PIERRE BLEUE, A HILVERSUM. Th. Molkenboer, inv.

« Rosa Mystica » où la stylisation le dispute à l'expression pour élever la figure humaine jusqu'à la beauté mystique de la Vierge bénie.

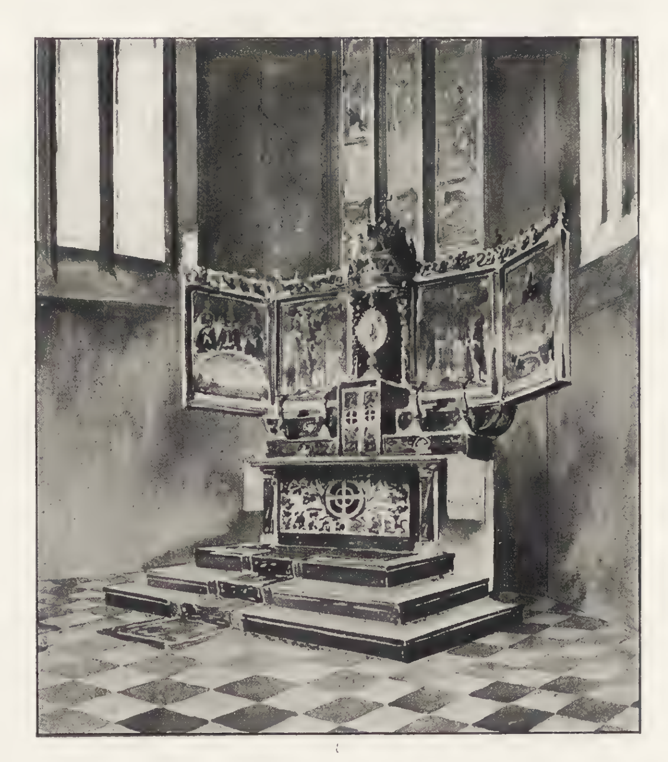
On dira avec Taine que l'idéalisme est à l'opposé du tempérament des artistes flamands.

Ce n'est pas une raison pour y renoncer délibérément, surtout quand la nature du sujet le demande.

Cette observation, d'ailleurs, ne s'applique pas seulement à l'artiste que j'ai aujourd'hui le plaisir de présenter à nos lecteurs. Ne vous semble-t-il pas que l'art contemporain tourne dans un cercle vicieux, quand il apporte sa contribution au prestige du culte ? D'aucuns, très observateurs de la nature, très habiles à rendre toutes les particularités du modèle, ne peuvent suffisamment affranchir leur esprit et leur pinceau du réalisme de leurs études ; d'autres, suivant l'imagination inspiratrice, peignant ce qu'ils rêvent plutôt que ce qu'ils voient, deviennent facilement nébuleux et poursuivent l'idéal dans un vague éther, que la poésie admet parce que la pensée achève l'image que les mots ne font qu'estomper, mais dont la peinture religieuse ne se peut contenter.

Il en est enfin qui, tout en concrétisant davantage leurs figures, nuisent à l'idéalisation par de grossières fautes de dessin, qu'une étude préalable de la nature leur eût fait éviter.

Souvent j'ai songé à ces choses et me suis demandé



Th. Molkenboer, inv. MAITRE-AUTEL D'UNE ÉGLISE RURALE.

quel écueil est le plus grave, quelle méthode offre le moins d'inconvénients. Sincèrement, je ne voudrais pas être acculé à devoir trancher la question d'une manière absolue. Si

IMAGE EN SOUVENIR D'UNE PROFESSION RELIGIEUSE. Th. Molkenboer, del.

je disais à Molkenboer : « Laissez là le modèle quand vous ferez œuvre religieuse » ; si j'ajoutais même : Quand vous prévoirez devoir peindre pour l'église, abstenez-vous quelque temps d'avance de portraits — je me réserverais de dire à d'autres artistes : Etudiez le modèle ; ayez-le sous les yeux, même en exécutant le travail définitif.

Cependant, il restera toujours vrai, ce principe : Il faut que la nature nous serve ; il ne faut pas que nous lui soyons asservis.

Et je dirais bien qu'il faut se placer devant la nature avec les mêmes dispositions que nous devons apporter à considérer l'œuvre des maîtres qui nous ont précédés. Ni trop réalistes, ni trop archéologues.

Ceci est particulièrement vrai quand il s'agit d'art appliqué.

On ne peut aisément juger d'après de simples photographies des qualités intrinsèques de semblables travaux. Je ne crois pas cependant m'aventurer en appréciant chez Molkenboer le souci de respecter les matériaux dont il prévoit l'emploi ; cette qualité, je la trouve notamment dans son mobilier pour la salle de lecture de la Société « Geloof en Wetenschap », à Amsterdam. J'y reviendrai volontiers en étudiant le meuble moderne hollandais.

Originale et bien établie est la composition d'une pierre tombale à Hilversum. Un sculpteur sur bois se fût peut-être mieux accommodé du modèle que le tailleur de pierres, mais encore si la pierre bleue est de grandes dimensions, le motif exécuté paraîtra moins délicat que sur la photographie.

Il y aurait peut-être quelque réserve à faire au point de vue liturgique, quant à l'autel avec retable à volets. Mais les prescriptions qui condamnent chez nous l'usage du tabernacle comme tronc d'exposition du Saint Sacrement ne sont peut-être pas en vigueur dans les évêchés de Hollande. En tout cas, cet autel semble bien proportionné à son emplacement et l'idée de la tiare comme couronnement du trône me paraît heureuse.

Que l'on puisse, dans l'énorme production d'un artiste comme Th. Molkenboer, trouver matière à des observations d'ordres divers, elle n'en demeure pas moins digne d'intérêt et, à l'envisager dans son ensemble, on en peut conclure en félicitant l'auteur d'avoir courageusement poursuivi l'affirmation de sa personnalité artistique.

DE WOUTERS DE BOUCHOUT.

L'ARCHITECTURE RURALE AUX PAYS-BAS.



'APPRÉCIATION de la beauté simple en architecture est un signe des temps, et la recherche de l'expression sincère des desiderata pratiques de l'existence par des formes simples, mais senties, est une des marques de l'architecture contemporaine, à la ville et à la campagne.

« Les architectes, à la recherche d'une forme d'art concise et strictement économique, s'efforcent de fortifier leur sens esthétique par l'étude d'anciens types architecturaux simples et beaux. C'est pourquoi l'architecture rurale, l'ancienne habitation du paysan, a provoqué beaucoup d'intérêt. A l'étranger, des périodiques et des ouvrages spéciaux ont publié de fort intéressantes études sur la question. Des architectes et des critiques de renom, Baillie Scott, Votsey, Muthesires et d'autres ont estimé que l'étude de cette architecture si caractéristique était de grand intérêt pour la formation de l'esthétique moderne.

» Jusqu'à présent, ce sujet n'a été traité chez nous que dans le sens archéologique ou ethnographique. Le côté artistique de la question n'a été étudié qu'incomplètement et par fragments. »

C'est en ces termes que le professeur H. Evers présente au public un intéressant album de croquis, relevés et expliqués par M. l'architecte H. Van der Kloot-Meijburg. Ce travail constitue une revue générale de l'ancienne architecture rurale dans les Pays-Bas[1].

A condition de ne pas en exagérer la portée, les observations de M. le professeur Evers sont fort justes.

Il ne serait point souhaitable de voir interpréter dans un sens trop étroit l'influence que doit exercer l'art rural d'autrefois sur notre architecture contemporaine.

Sans doute, si, dans la construction des fermes et des maisons de paysans, on en revenait à des formes inspirées par l'ancienne architecture rurale, au lieu de reproduire les banalités de nos faubourgs, il faudrait s'estimer heureux. Mais on risque de se tromper grossièrement en s'imaginant que l'architec-

1. *Tachtig schetsen van boerenhuizen in Nederland*, door H. VAN DER KLOOT-MEIJBURG. Edit. W. L. et J. Brusse, à Rotterdam, fl. 2.90.



PORTE D'UNE HABITATION RURALE, A VLIST. Dess. V. d. Kloot Meyburg.

ture de nos cités doit s'inspirer de la campagne, si elle veut retrouver la simplicité. Même dans nos cités-jardins, dans les vertes extensions de nos grandes villes, dans nos nouveaux quartiers de parcs et d'avenues, l'architecture rustique est déplacée. Les formes rurales ne doivent pas quitter l'habitation de l'homme des champs. Notre collaborateur M. de Wouters de Bouchout l'a fort bien montré jadis, à propos de la maison de campagne de Stijn Streuvels [1].

Mais il en est autrement à un point de vue esthétique plus général.

Dans l'art rural, le sentiment du beau n'a pu s'exercer que dans les limites d'une grande simplicité ; il n'a pu se détourner des règles dictées par une économie plus ou moins sévère. Ces moyens réduits d'expression sont à consulter et à pénétrer au moment où l'art se réveille d'une longue crise d'aristocratisme.

Qu'il n'y ait rien à apprendre aux détails de ces maisons rurales, quelle erreur ! Je connais en Flandre quelques habitations de paysans qui ont l'aspect de cabanes. Leurs murs blanchis, leurs volets verts, leurs toits en chaume leur font une banalité d'assez bon aloi. Entrez-y : les plafonds reposent sur des poutres noircies aux semelles sculptées, sculpture rustique, évidemment. Elles datent du XVIIe ou du début du XVIIIe siècle et portent les signes de notre art national affaibli. Ces tout dernières expressions du moyen âge, transmises par

1. Voyez *Bull. des Métiers d'art*, 7e année, p. 59.



Dess. V. d. Kloot Meyburg.

ANCIENNE FERME A WESTERBLOKKER.

l'apprentissage et conservées par les traditions de l'atelier, sont dénuées de force, mais non de goût, dépourvues d'expression, mais non de caractère. Ces vieilles maisons — moins rares peut-être que je ne le crois — renferment des révélations nombreuses pour ceux qui veulent se former à cette idée que l'art et le métier sont des choses inséparables, l'art étant le ferment qui élève le métier, le métier étant le sel qui conserve l'art, et que, dans cette voie seule, doit se retrouver le principe de l'art pour tous, celui des simples et celui des riches.

On trouve dans ces milieux de modestie autre chose encore : des leçons de grandeur. La simplicité des moyens engendre la concision de l'expression, et ainsi s'approfondit le caractère. Tel gable maçonné en épi n'est savoureux que par ses proportions ; une porte plaît parce que ses ais bien raccordés forment, grâce à quelques coups de ciseau ou de rabot, une décoration simple, mais rationnelle et agréable ; un naïf détail de boissellerie, un consciencieux morceau de forge, d'autres chefs-d'œuvre de métier apportent leur tribut secondaire à l'ensemble artistique.

La naïveté abonde dans les ouvrages ruraux ; c'est une qualité précieuse, car elle est, ici, la forme émouvante de la sincérité, sans laquelle il n'est point d'art.

C'est tout cela qui revient à l'esprit à la vue des habitations rurales que M. Van der Kloot a dessinées en parcourant les Pays-Bas. Ses croquis et ses notes montrent parfaitement comment les formes des constructions sont fondées sur les matériaux et sur les besoins résultant de la nature de la région ou des mœurs des habitants.

L'architecture rurale hollandaise réunit une grande variété de modes de construire : le centre du pays est le domaine de la brique, à l'est le bois domine, tandis que dans la partie la plus méridionale s'aperçoit la pierre.

La valeur de ces habitations rurales réside, en général, dans le parfait accord de leur style solide et clair avec le cadre de verdure qui les environne. On ne leur voit pas d'accessoires irraisonnés, mais elles avouent franchement tout ce qu'elles renferment. Rien de trop, mais une conception logique des formes et l'expression naïvement naturelle des besoins de l'habitation et du métier. Tout en elles se raisonne. Les détails décoratifs sont peu recherchés. C'est la forme d'ensemble qui donne l'expression architecturale.

L'habitation, l'étable, la grange sont les trois éléments de la ferme, mais la façon de les grouper et de les coordonner est fort variée, d'après la situation ou la nature de la contrée, boisée, limoneuse ou sablonneuse, mais surtout d'après les traditions locales, les coutumes et la culture. On y retrouve encore l'influence des races primitives, saxonne, franque et frisonne, avec, dans le sud du Limbourg, des réminiscences de la villa romaine. L'influence de l'architecture urbaine aussi se fait sentir le long des grandes voies de communication, par lesquelles s'épanchaient les courants artistiques des villes.

Telles sont les règles générales qu'établit une observation pratique des anciennes constructions rurales en Hollande. Il est fort intéressant et fort profitable de les reconnaître au contact de chaque application particulière.

ÉGÉE.

VARIA.

LA RÉORGANISATION DU CHANT LITURGIQUE a été entreprise dans beaucoup de nos paroisses. A la voix de S. E. Mgr Mercier, beaucoup de curés se sont senti un beau zèle pour rétablir, par le chant, la participation du peuple aux offices. Ce mouvement est très significatif : il prouve que les idées ont fait depuis quelques années d'immenses progrès. Le sens de l'art sacré et l'influence de l'art sur le peuple sont compris de plus en plus.

Mais l'enthousiasme ne suffit pas. Il faut l'esprit d'organisation, la méthode et la patience sans lesquels on ne récolte ni les fruits du travail ni ceux de l'expérience. Or, ces éléments-là ont généralement fait défaut. En maint endroit, la fatigue est survenue comme la conséquence nécessaire des mouvements désordonnés. Battre l'air est le plus fatigant des exercices. Un peu partout, les vieilles habitudes se rétablissent et le jubé reprend l'autorité qu'il semblait devoir perdre.

Si l'on veut éviter de telles déceptions, on doit, dès le principe, observer les conseils suivants, extraits d'un article paru dans la *Tribune des Chantres de Saint-Gervais*, à Paris :

« Pour arriver à la bonne exécution des chants liturgiques, il faut bien délimiter ce qui appartient à chacun des exécutants. Or, les rubriques ou règles supposent, pour leur complète interprétation : 1° le célébrant et les ministres sacrés; 2° les chantres; 3° le chœur ou *schola;* 4° les fidèles.

» On n'a pas besoin d'entrer ici dans le détail de ce qui concerne les parties chantées par le célébrant ou ses assistants, ni des qualités qui sont requises d'eux. Mais il faut dire un mot des autres.

» Il est demandé par les règlements ecclésiastiques que les chantres aient non seulement les qualités morales et les aptitudes générales à remplir cet état, mais encore aient subi avec succès un examen de capacité devant la commission diocésaine de chant liturgique et de musique sacrée. Cela s'applique encore plus au maître de chœur ou de chapelle, qui est le *cantor* par excellence et doit être capable de suivre en tous leurs détails les instructions liturgiques données par le Souverain Pontife.

» La place naturelle, normale, des chantres est près de l'autel, soit dans le chœur même, soit dans une galerie (tribune ou jubé) [1]. Il est préférable qu'ils soient au chœur, afin de pouvoir suivre régulièrement les cérémonies qui regardent le chant et recevoir les indications du cérémoniaire. Dans ce cas, maître de chapelle, organiste, s'il y en a, et chantres revêtent, même s'ils sont laïques, le costume ecclésiastique, c'est-à-dire la soutane, le surplis, le camail et autres manteaux liturgiques suivant les saisons et les fêtes. La *schola* ou chœur est formée par l'ensemble des chantres et des enfants.

» Suivant qu'il s'agit d'un dimanche ou d'une fête, les intonations et versets sont chantés par un, deux ou quatre chantres (excepté au Graduel), suivant le degré de solennité et le nombre dont on dispose. Il est dans la tradition que les versets d'Alleluia soient chantés par des enfants.

» On est obligé de dire tous les textes prescrits dans l'office. Si donc la fatigue, le manque d'exercice ou une autre raison valable empêchent de chanter les pièces du Graduel en chant grégorien, il faut les chanter à l'instar d'une simple psalmodie ou, au moins, les réciter sur un ton convenable, l'orgue jouant

1. Grande vérité qui commence à être admise. De plus en plus, les architectes prévoient la tribune de l'orgue et des chantres près du chœur. Un exemple récent se trouve à la belle église Saint-Remi, à Molenbeek-Saint-Jean, qui vient d'être terminée. (N. de la R.)

ou non, de façon que tous ceux qui sont au chœur les entendent.

» Les femmes et les jeunes filles, ne pouvant remplir un office ecclésiastique, ne peuvent, par là même, occuper les fonctions de chantre ou chanter, au chœur, au moins dans les églises ordinaires. Bien entendu, il en est tout autrement dans les chapelles de religieuses. Il y a cependant d'autres cas, avec la permission de l'évêque, où des femmes et des jeunes filles peuvent chanter les parties ordinaires réservées aux chantres, comme les versets d'Alleluias, le Graduel, des motets divers, etc.; c'est quand il n'y a pas de chantres ou qu'ils sont insuffisants. Mais, dans ce cas, ces chanteuses ne doivent pas prendre place au chœur : elles peuvent chanter soit de places réservées dans la nef, ou en dehors du chœur, ou dans une tribune.

» Enfin, la foule des fidèles remplit, elle aussi, son rôle dans l'exécution des chants liturgiques. A elle est destinée toute la partie fixe : réponse au célébrant, ordinaire de la messe, même les hymnes et les proses. Dans ces chants, elle peut alterner, par exemple, avec les chantres, le chœur ou le clergé, ou bien les hommes disant un verset ou une strophe et les femmes et enfants l'autre.

» On voit donc qu'avec un peu de bonne volonté, il est facile d'organiser correctement l'exécution du chant liturgique, en se souvenant que son but principal est la gloire de Dieu et l'édification des âmes, sous la conduite et l'observation des règlements de l'Eglise. »

Veut-on un exemple de la manière dont on laisse se perdre les meilleures occasions d'établir l'observation de ces règlements?

Il suffit de voir ce qui s'est passé récemment dans une nouvelle paroisse de l'un des faubourgs de Bruxelles.

La construction de l'église n'est pas terminée et l'on ne sait où l'architecte se propose de placer le jubé. Toujours est-il que jamais une église n'est moins propre que celle-ci, sous le rapport acoustique et sous le rapport de la convenance liturgique, à recevoir un jubé au fond de la nef. D'autre part, il y a près du chœur un endroit parfaitement disposé pour la construction d'une tribune.

La paroisse n'avait pas d'orgue et pas de chantres; donc, il n'y avait pas à tenir compte de droits acquis ni de susceptibilités. Situation nette, terrain vierge, introduction facile du vrai chant liturgique. Le curé, prêtre zélé entre tous et homme de goût, voulait réaliser le désir de son archevêque. Or, que s'est-il passé? On n'a pas cherché à former une *schola* parmi les enfants, ni une confrérie de chantres parmi les hommes pieux qui se présentaient, on n'a pas placé l'orgue dans le chœur ni près du chœur. Avant d'avoir éduqué personne, on a invité tout le monde, femmes et hommes, à chanter, et on a mis l'harmonium au milieu de la foule. Les difficultés ont bientôt surgi. Pas de règle, pas d'harmonie, pas d'accord. En fin de compte, quelques hommes se cotisèrent et collectèrent pour élever un jubé au fond de la nef. Des chantres l'occupent et aux jours de fête un violon vient y pleurer.

Inutile de dire que, malgré tous les efforts, le peuple ne chante plus.

SPECTATOR.



UN MUSÉE DES HORREURS. — Sous le titre *La crainte du musée*, un journal publie : « Jusqu'ici, les musées d'art industriel n'avaient réuni dans leurs collections que les objets, les modèles et les dessins jugés dignes d'attirer l'attention par le bon goût qui avait présidé à leur conception, à leur exécution, au choix du coloris ou de la matière.

» Le professeur Pagaurek, directeur du Musée d'art industriel de Stuttgart, vient de modifier cette méthode en inaugurant dans son établissement une section réservée spécialement à toutes les manifestations du mauvais goût : meubles soi-disant art nouveau, que l'on pourrait qualifier de « coxalgiques », sièges aux angles pointus ou munis de saillies qui en font

de véritables instruments de supplice, vases sans équilibre, encriers bizarres, etc.... »

La chose ne prête pas à rire. Elle dérive d'un principe pédagogique qui a sa valeur : la méthode de comparaison fait comprendre et l'émulation fait agir, quand d'autres moyens échoueraient.

On a donc réuni au musée de Stuttgart une collection d'objets d'utilité remarquables par leur laideur ou par leur défaut de convenance.

Le but est de pousser à la comparaison et d'engager des fabricants à raisonner et à embellir les formes de leurs produits, avant de les lancer sur le marché.

C'est pour dénoncer cette caractéristique de l'art moderne : le mensonge ou, si l'on préfère, le défaut de sincérité, que le musée de Stuttgart montre du « bois » en papier mâché, du « bronze » de zinc, du « cuir » de percaline.

Il y a aussi des verres d'où l'on ne peut boire qu'en risquant de se verser le contenu dans le gilet; des théières, que l'on ne peut tenir sans se brûler les doigts; des chaises où l'on est mal assis; des tables sous lesquelles on ne saurait tenir les jambes; des caractères d'imprimerie illisibles, et tout un cortège de choses dont les formes ne riment pas avec la destination : poêles en forme de colonne, bornes en forme de poêles, etc.

Enfin, on voit à Stuttgart des « madones sixtines » sur des cafetières, des portraits sur des mouchoirs et les traits de beaucoup d'hommes illustres reproduits sur des étuis à cigares. Voilà démontrée la convenance de l'ornementation au caractère de l'objet!

Et le journal cité plus haut continue :

« La consternation est profonde chez les fabricants de la région, qui, depuis l'ouverture de la salle, se pressent avec angoisse devant les vitrines révélatrices. Quant au professeur Pagaurek, il est enchanté de son initiative, qui, selon lui, est appelée à rendre les plus grands services à l'art industriel wurtembergeois.

» Et il a peut-être raison. La crainte du musée sera le commencement de la sagesse. »

Et cependant Stuttgart est une terre d'art privilégiée. C'est de là qu'est parti le mouvement d'art moderne allemand. Le principe de l'art appliqué, décoratif, national, ne s'y discute plus, et ce qui précède le prouve. De quelle utilité ne serait pas la méthode comparative dans notre pays, où l'art pur (oh combien!) le dispute toujours à l'art vrai!

On le sait bien ici. Si Stuttgart a le mérite de la chose, elle n'a certes pas l'honneur de l'idée. Il y a quinze ans que nous avons entendu une personnalité, qui a consacré son existence au relèvement de l'art, proposer la création d'un *Musée des Horreurs !*

Alors, la réalisation eût été facile. Elle le serait bien plus encore aujourd'hui. Pour constituer un premier fonds, il suffirait de réunir les prix de Rome des vingt dernières années et d'y ajouter les projets du concours pour le monument de Jean de Ruysbroeck.

HILLART.



ENTRE L'ART PUR ET L'ART APPLIQUÉ. — Il fut un temps où la distinction entre l'art pur et l'art appliqué n'avait pas de signification pratique. On ne concevait pas l'utilité sans beauté, on ne poursuivait pas la beauté sans destination.

« L'Art pour l'Art », autrement dit l'œuvre consacrée à la gloire de l'artiste, est un produit de la Renaissance. Il a conduit les Beaux-Arts à l'hospice (je veux dire aux Musées) et les Arts appliqués à la fabrique.

Abstraction faite de leur dédain pour les arts mineurs, le sculpteur et le peintre ont poussé à l'extrême l'esprit d'indépendance. Collaborateurs occasionnels d'une commune entreprise, ils n'apportent plus, à l'architecte, cette abnégation de leur vanité particulière qui, par une indispensable subordination de leurs rôles, assurait autrefois l'unité et la grandeur du résultat.

L'architecte lui-même justifie encore son ancien titre de Maître de l'Œuvre.

Autant pour les arts mineurs que pour l'ar-

chitecture, une déplorable erreur de méthode ou, si l'on préfère, une lacune dans les programmes officiels d'enseignement, atrophie la faculté créatrice, et l'archéologue ne les préserve du laid que pour les réduire à l'imitation.

Les styles ont remplacé le Style.

Pour déplorable que soit leur isolement, la séparation des arts n'est pourtant pas le divorce. Mais aux essais de réconciliation, les Beaux-Arts ont apporté de néfastes prétentions dominatrices qui tendent à faire croire que la reprise de la vie commune ne sera possible et souhaitable qu'après qu'ils auront été convaincus de l'équilibre des apports et des droits.

Il s'agit donc, avant tout, de relever les arts appliqués, et ce relèvement suppose le retour aux méthodes rationnelles d'enseignement, comme l'immixtion des Beaux-Arts dans le domaine utile oblige, de son côté, à un semblable retour.

La faiblesse des Beaux-Arts, dans leur intervention, provient autant du dédain pour les nécessités techniques que du mépris pour les lois inéluctables de l'art décoratif.

Il faut donc insister sur ces principes, et pour les mettre en lumière, se baser sur les exemples de l'époque antérieure à la séparation.

D'autre part, s'il faut tirer les arts appliqués de l'ornière de la copie servile, c'est-à-dire leur permettre d'écouter les voix de l'imagination créatrice, on ne peut les abandonner à ce guide capricieux que soutenus par l'Expérience et avec l'appui d'une technique toujours à l'affût du progrès.

Ces lois techniques rentrent dans les principes essentiels de l'art décoratif; bien loin d'être un obstacle à leur efflorescence, elles préservent les arts appliqués de l'asservissement aux arts purs.

Et les leçons de l'expérience, n'est-ce pas avant tout aux maîtres de nos vieilles et glorieuses corporations nationales qu'il les faut demander?

Ainsi pourra se réaliser la devise des créateurs de l'art nouveau en Angleterre : « L'art pour le peuple et par le peuple. »

Cette question a fait l'objet de la belle conférence donnée par M. le Chevalier de Wouters de Bouchout, le 15 mars 1909, à l'Institut Jean Bethune. Le *Bulletin des métiers d'art* aura la bonne fortune de publier bientôt cette conférence en entier.



SYMBOLISME MODERNE.



L'ARTICLE suivant est adressé à *Sint-Lucas* par l'un de ses collaborateurs hollandais. Il renferme certaines idées que nous voyons exprimées sans déplaisir, car le symbolisme est une des sources les plus fécondes du beau dans l'art religieux et il est indiscutable que ces sources ne sont pas taries, mais qu'au contraire les nouvelles générations peuvent y puiser à pleines mains. En d'autres termes, nous pouvons enrichir et augmenter le trésor symbolique que nous ont légué nos ancêtres chrétiens.

Mais, à notre humble avis, le collaborateur de *Sint-Lucas* dépasse la mesure et attribue à l'expression de certaines idées par les formes architecturales un rôle que ces formes ne doivent ni ne peuvent remplir.

Rappelons le principe de la théorie esthétique défendue par le *Bulletin :* la mission essentielle de l'architecture réside dans la recherche d'une utilité; indépendamment de ce but, l'expression des idées est un accessoire.

Malgré cette profonde divergence d'opinion, nous croyons pouvoir publier les intéressants aperçus de notre correspondant, tout en ayant soin de traduire les notes que *Sint-Lucas* a publiées sous la page et qui précisent notre manière de voir.



Dans un précédent article [1], M. Jan Stuyt a montré que bâtir c'est *exprimer des idées ;* là réside surtout le grand secret de l'architecture religieuse. Un édifice sacré doit porter à l'imagination, exciter la pensée, être *l'incarnation d'une grande idée* [2].

Ainsi en était-il dans les temps passés.

1. Voyez *De l'expression des idées en architecture,* p. 65.

2. Cette définition me paraît inexacte. Dans tous les pays, à toutes les époques, bâtir fut avant tout : satisfaire une nécessité. Les formes de la pyramide égyptienne, du temple grec, du palais oriental, des thermes romains sont la conséquence non pas de l'expression d'une idée, mais de la poursuite d'un but.

Au surplus, aucune époque ne montre de distinction entre l'art religieux et l'art civil : l'un et l'autre dépendent partout des mêmes lois; l'un et l'autre appartiennent au même « style », c'est à-dire sont réalisés par des formes nées de circonstances déterminées et identiques pour l'un et pour l'autre. Seul le but spécifique diffère.

Exprimer des idées, traduire des pensées est, à la vérité, le but des arts plastiques, comme la peinture et la sculpture, et non pas de l'art de construire. La construction n'a, par sa nature, qu'une seule chose à exprimer, sa destination : c'est la réalisation d'un certain ordre, et sa révélation à notre esprit qui fait la beauté des œuvres architecturales, et cet ordre réside précisément dans l'obtention du but poursuivi.

Ainsi, au point de vue de la construction, l'église la plus belle sera celle qui, dans des conditions données de matériaux, d'emplacement, de climat, de destination concrète, d'entourage et de ressources, aura le mieux atteint son but de temple de Dieu et de lieu de réunion pour les fidèles et aura le mieux traduit cette destination.

Ceci n'empêche pas que la construction soit à même d'exprimer des idées abstraites. Mais elles ne contribuent à la beauté que si elles sont :

1° *Compréhensibles,* soit par la signification naturelle, soit par la signification traditionnelle de leurs symboles ;

2° *En harmonie avec le but matériel,* c'est-à-dire si elles peuvent être exprimées par des moyens qui

Le plan cruciforme des églises, avec, par voie de conséquence, la recherche de nouveaux modes de construire [1], est né de l'idéal superbe des croisades. Dès lors, le style basilical des premiers siècles de la chrétienté eut vécu et jusqu'à présent on s'en est tenu au plan cruciforme sans que l'on ait songé à matérialiser une idée nouvelle par suite de laquelle la recherche de nouvelles formes constructives s'imposerait.

Faut-il espérer découvrir maintenant une idée qui susciterait un style nouveau dans l'art religieux ?

Je pense que oui. Que l'on ne me taxe pas, cependant, de présomption. Je m'avoue profane, mais en me rappelant que plus d'une fois l'idée d'un profane fut le point de départ des études des hommes compétents.

Je veux donc mettre sous les yeux du lecteur le fruit de mes réflexions, tout en avouant que je lui reconnais beaucoup trop d'imperfection que pour le présenter comme un ensemble parfait.

Il m'est impossible, au surplus, de vous faire voir la construction autrement que par de grands traits ; appliquer ma pensée aux détails sera le rôle des spécialistes.

Donc, *la grande idée qui doit animer un nouveau style religieux est celle de la Très Sainte Trinité.* Non seulement elle rappellera l'un des plus grands mystères de la foi catholique, mais elle exprimera le courant qui entraîne les intellectuels de notre époque : la tendance au mysticisme [2].

Comment faut-il rendre cette idée de la Très Sainte Trinité ? La réponse est simple.

sont le mieux établis en vue de ce but essentiel. Ainsi, donner à l'église le plan en forme de croix quand un emploi judicieux du terrain ne le permet pas est antiesthétique. Donner à une église ou à une porte ou à un pilier la forme d'un cœur, en l'honneur du Sacré Cœur de Jésus (Quito), est mauvais, parce que cette forme est contraire à la bonne construction.

Au surplus, et ici je me trouve entièrement d'accord avec notre collaborateur, cette distinction n'a pas de raison d'être, lorsqu'il s'agit de monuments qui ont *exclusivement* pour but l'expression d'une idée, tels que les monuments funéraires, arcs de triomphe, colonnes commémoratives, etc.

On peut même (bien qu'il ne faille pas le recommander), pourvu que les deux conditions ci-dessus soient remplies, introduire en tout monument certaines parties, uniquement en vue d'exprimer une idée ; par exemple, on donnera à une église un plus grand nombre de tours qu'il n'en faut, afin d'accroître ainsi l'intérêt de l'édifice.

1. Ici je rencontre deux erreurs d'ordre historique :

1° Le plan cruciforme des églises n'est pas la conséquence des croisades ; il existait cent ans plus tôt. On le trouve dès le IXe siècle (S. Gallen, 822) et toutes les grandes églises romanes du XIe siècle, tant en France qu'en Allemagne et en Angleterre, sont établies sur ce plan.

Il est en grande partie, et peut-être uniquement, la conséquence d'une nécessité : au début, le transept formait le chœur proprement dit. Au IXe et au Xe siècle, ses deux bras furent étendus pour faciliter le placement des autels orientés. L'abside qui, à l'origine, était appliquée directement au transept, s'en éloigne au IXe siècle par l'interposition d'une travée rectangulaire, que le nombre croissant des moines placés dans le chœur rendait nécessaire. Ainsi, le plan cruciforme naquit tout naturellement et ce n'est que plus tard qu'*a posteriori* on voulut y voir une signification symbolique.

2° Le nouveau mode de construire n'a rien de commun avec le plan cruciforme. Il est la suite d'un nouveau principe : la division des fonctions d'un bâtiment (abriter, porter, appuyer) entre différents éléments, particulièrement appropriés. Ce principe trouva sa première application dans la voûte d'arêtes et donna naissance petit à petit à tout le système ogival.

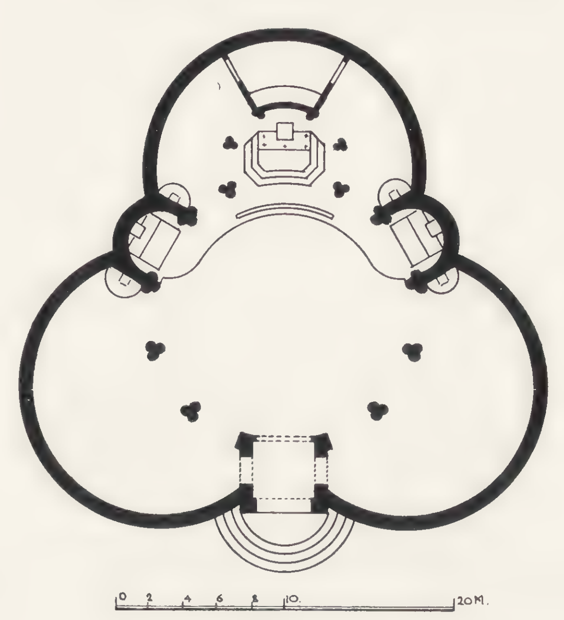
2. On pourrait peut-être l'admettre pour les églises spécialement dédiées à la Très Sainte Trinité. Dans chaque église, en particulier, une ou plusieurs idées

Remontons à nos souvenirs d'enfance : alors, on nous rappelait ce mystère par la feuille de trèfle, qui n'est qu'une feuille tout en se composant de trois feuilles indépendantes. Partant de là, on obtiendrait pour le plan à terre d'une église le tracé que montre la gravure ci-contre.

On peut poursuivre l'extériorisation de la pensée dans les divers membres de la construction. La tour aura le même plan trilobé et sera couverte par une flèche unique. Les piliers de l'église seront du même genre et leurs chapiteaux porteront des feuilles de trèfle [1]. Les verrières auront la même forme et trois coupoles dorées, réfléchissant les feux du soleil, formeront un nimbe à l'ensemble [2].

Voilà les grands traits ; leur énumération est rude et sèche à entendre. Mais je me figure le plan étudié dans ses détails et le rêve réalisé et je ne doute pas que notre architecture n'entre bientôt dans une nouvelle période, où le christianisme verra la personnification de son plus grand mystère.

Je vois ensuite, dans un avenir très lointain, l'art religieux exercer son influence sur l'art civil, sur notre art industriel tout entier... Attendons l'artiste capable, qui se sentira tenté par l'idée et voudra s'appliquer à la traduire. La tâche qu'il assumerait ainsi



n'est pas comparable, je le sais, à la simple proposition de l'idée. L'honneur n'en serait que plus grand.



Un autre symbole encore, différent de la croix, peut être rendu ; en l'employant, on ne quittera pas le terrain actuel et l'art ne sera pas conduit à une ère nouvelle [3].

L'Église catholique est l'Église du Christ. Le Sauveur et l'Église constituent une conception indivisible. Il n'y a donc aucune profanation à rechercher dans l'église l'image du Christ. Non, c'est une image symbolique vivifiante, qui exprime d'une manière élevée la pensée de l'Unité du Christ et de son Église. Il a sacrifié son corps

symboliques indiquées par les circonstances peuvent être exprimées. Mais il résulterait une insupportable monotonie d'une reproduction plus ou moins développée du même type pour toutes les églises.

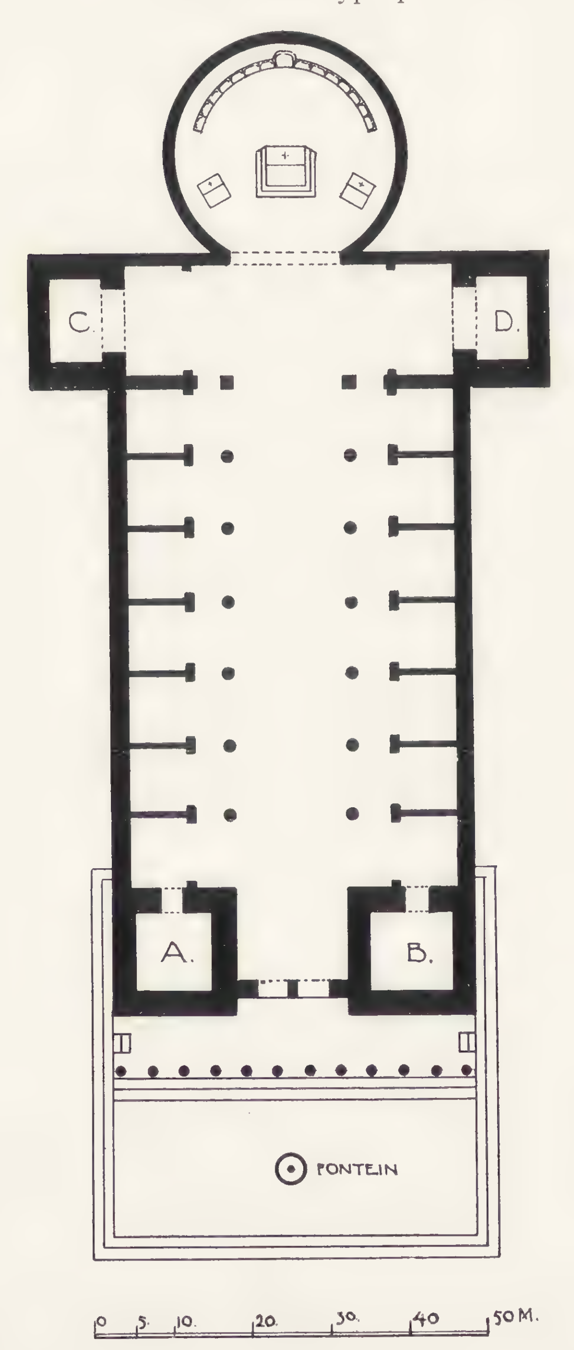
1. La forme des piliers doit être déterminée par la nature des matériaux employés et par la charge à supporter. Un pilier en forme de trèfle sur lequel ne viendrait pas s'appuyer un arc de même coupe serait un non-sens de construction.

2. C'est plus aisé à concevoir qu'à exécuter, les trois voûtes en cul-de-four combinées avec la grande coupole centrale seraient d'exécution très difficile et très coûteuse.

3. La plupart des observations faites quant à la forme de trèfle sont applicables ici.

pour son Église; *que l'on retrouve dans l'église l'image de son corps.*

On obtiendra donc le type que montre la gravure. Les fidèles qui, au pied de la croix, furent témoins de la mort de Notre Seigneur et qui recueillirent ses derniers regards doivent, au figuré, être unis au corps du Sauveur. Les extrémités A et B, sous les tours, seront des chapelles consacrées à la Sainte Vierge et à Saint Jean. Dans la première, seront dites les prières pendant les mois consacrés à Marie; elles s'élèveront, par les tours, vers le Ciel.



Les deux autres extrémités, C et D, seront également des chapelles couvertes de tours et consacrées à ceux qui ont détaché Jésus de la croix. Là pourront, dans la pénombre, venir pleurer ceux que leurs fautes écrasent et qui voudront invoquer l'intercession de Marie-Madeleine, au recommencement d'une nouvelle vie.

Devant les chapelles A et B se trouvera donc une cour. Je me figure au centre une fontaine toujours jaillissante, qui symboliserait la vie éternelle. Au portique pourrait s'attacher une autre belle pensée. De larges degrés conduiraient au seuil supérieur, sur lequel douze colonnes (les apôtres) supporteraient un fronton triangulaire. La partie antérieure de ce fronton contiendra des représentations symboliques, telles que la remise des clefs à saint Pierre

A l'intérieur de l'église ou de la cathédrale, on trouverait un chemin central conduisant au maître autel, placé sous une coupole gigantesque, avec, de côté, deux autels consacrés à saint Pierre et à saint Paul.

Les nefs latérales sont destinées, après emprise d'un passage, à former de petites chapelles, dont chacune servira d'oratoire pour la méditation tranquille d'une sta-

tion du chemin de la croix posée contre la paroi.

Au haut de l'église, la grande coupole dominera toutes les autres toitures et sera habillée d'or pour recevoir les rayons du soleil. Elle symbolisera le nimbe entourant le front du Seigneur.

Tels sont les grands traits. L'ensemble m'est présent devant l'esprit; il doit être beau et peut être exécuté. Ne nous laissons donc pas éblouir par l'art du passé, mais montrons que la vigueur de la foi au XX[e] siècle est capable d'engendrer de grandes conceptions [1]. ELIAS.

L'ART ANCIEN DANS LES PAYS-BAS [2].



ANS un article précédent, nous avons parlé brièvement du soin apporté par le Gouvernement néerlandais depuis un demi-siècle à la conservation des anciens monuments.

Nous avons dit qu'à partir de l'année 1874 l'Etat a pris réellement à cœur la tâche de sauver de la ruine les monuments d'une certaine valeur historique ou artistique.

Les arrêtés royaux réglant l'organisation de la Commission des conseillers royaux, Rijks-adviseurs, fondée alors, insistèrent particulièrement sur la nécessité de conserver et de rétablir dans leur état primitif les monuments anciens encore utilisables.

L'arrêté royal du 8 mars 1874, proposé par le ministre Geertsema, donna satisfaction aux artistes et aux archéologues. En voici le texte :

« Sur la proposition de Notre Ministre de l'Intérieur,

» Considérant qu'il a paru souhaitable au Gouvernement de demander toujours l'avis de personnes compétentes en archéologie nationale, tant au point de vue de l'état des souvenirs de notre histoire et de notre art nationaux, que pour la conservation des monuments et l'édification ou la restauration de bâtiments aux frais de l'Etat,

» Avons trouvé bon de demander à des conseillers nommés par nous de donner au Gouvernement leur avis concernant les mesures à prendre pour la conservation de monuments ou d'objets ayant une certaine valeur historique ou artistique, de rechercher de pareils objets et, s'ils appartiennent à des institutions publiques, d'en faire un inventaire. Ils donneront également leur appréciation sur les plans et la restauration ou l'édification de monuments entrepris totalement ou partiellement aux frais de l'Etat »

Le Gouvernement était donc enfin arrivé à admettre ce que le pays de Gueldre — prêchant ainsi d'exemple aux autres provin-

1. Il n'est pas question de se laisser éblouir par l'art du passé. Mais il apparaît clairement à tous ceux qui possèdent de l'histoire de l'art une connaissance élémentaire que jamais la brusque rupture avec le passé n'a produit un art vivant, qu'aucun style n'a été formé par les conceptions d'un individu, mais qu'il a toujours été la conséquence d'un lent développement, auquel des générations entières ont collaboré. R. L.

2. Voir *Bulletin* VIII[e] année, page 97.

ces — avait déjà mis en pratique depuis le 4 novembre 1845. Tandis que, dans le Gelderland, on s'appliquait à assurer la bonne conservation des souvenirs historiques et artistiques, dans les autres provinces néerlandaises on s'en était abstenu complètement. Verwaert, Leemans et Alberdingk-Thym sont là pour le prouver.

Après les arrêtés royaux cités plus haut, la conservation et la restauration de nos principaux monuments anciens et de nos vieilles églises étaient chose assurée. Le proverbe : « Un pays qui respecte ses monuments se respecte lui-même et s'embellit » fut enfin compris chez nous.

On délivra ainsi d'une lourde charge nos administrations communales et nos fabriques d'église, car, comme elles étaient souvent incompétentes, il leur était difficile de décider s'il fallait conserver ou non telle chose et si une restauration était bonne ou mauvaise.

De plus, l'arrêté pris par le ministre de l'Intérieur en 1872 resta heureusement en vigueur. Cet arrêté obligeait les administrations communales à donner chaque année au gouvernement un relevé des anciens monuments menacés d'une destruction prochaine et de la découverte d'objets anciens. Ce compte rendu fut fait régulièrement au ministère de l'Intérieur.

Le Gouvernement se montra si bienveillant et si zélé à rendre à nos monuments nationaux leur considération première, que les archéologues du pays et ceux de l'étranger furent unanimes à l'en louer.

Mais bientôt cette charge devint trop lourde à l'Etat. Bien qu'un nombre considérable d'églises fussent préservées du vandalisme, par les soins des Rijks-adviseurs, quelques années après la constitution de la commission de ces conseillers, le Gouvernement retira complètement son concours à une œuvre d'une si haute importance. Pour justifier cette négligence, le mot de Thorbecke : « L'art n'est pas une affaire administrative » fut trouvé fort à propos.

La destruction de bâtiments ou de mobiliers remarquables, le troc d'objets religieux offerts jadis par de pieux donateurs purent recommencer impunément.

Ces pratiques déplorables, sévèrement défendues chez nos voisins, ne furent pas seulement critiquées par Jos. Alberdingk-Thym, mais plus tard par Ch. Piot. Parlant de la démolition et de la vente d'un précieux mobilier d'église, ce dernier dit : « Nous terminons cette étude en donnant libre cours à la peine que nous ressentons de voir détruire une œuvre d'art si merveilleuse. Cette peine est d'autant plus légitime, que ces faits peuvent se renouveler souvent par suite du principe de non-immixtion dont le gouvernement se fait gloire. »

Ce manque de respect pour l'art fut non moins vivement critiqué par la presse [1].

Malheureusement, ceci ne nous rapprocha guère du but à atteindre : la réinstitution d'une commission royale des monuments qui, en Belgique surtout, peut être fière de ses œuvres.

Puisque nous ne devons compter ni sur l'appui du Gouvernement, ni sur celui des provinces et des évêchés pour la création

1. Comparez : Supplément du *Nieuwe Amsterdamsche Courant* « Algemeen Handelsblad », samedi 15 février 1897 (n° 15147).

de cette commission, nous tâcherons de faire appel à *l'initiative personnelle,* tant appréciée chez nous.

Et ceci ne nous sera pas difficile, si nous parlons dans une série d'articles de notre ancien art religieux en renvoyant aux exemples de la Belgique.

Quand nos monuments, tant méconnus jusqu'à nos jours, seront mieux appréciés, il est incontestable qu'ils éveilleront un intérêt universel. Pour aimer et estimer une chose, ne faut-il pas d'abord la connaître et la comprendre ?

Nous nous garderons bien cependant de soumettre à nos lecteurs des généralités qu'on peut trouver dans tous les livres; nous ne leur parlerons que des particularités de nos chefs-d'œuvre d'architecture nationale.



Nous avons donné dans notre premier article les photographies de nos principales anciennes églises[1]. La vue de l'église Saint-Servais de Maestricht, de son abside rhénane et de ses quatre superbes tours romanes, du munster de Ruremonde en très beau style de transition, du dôme d'Utrecht avec ses formes gothiques des XIII[e] et XIV[e] siècles et enfin de l'église Saint-Jean de Bois-le-Duc, qui appartient à l'époque gothique tertiaire, a donné une idée générale de notre architecture.



TOUR DE LA CATHÉDRALE D'UTRECHT, DEPUIS SA RESTAURATION.

Ces anciens monuments élevés sur le sol néerlandais sont construits à peu près entièrement en pierre naturelle étrangère, de même que les plus remarquables églises de nos grandes villes.

Mais l'architecture néerlandaise n'atteint son vrai caractère d'originalité que par l'emploi de la brique.

Actuellement, nos architectes n'emploient plus d'autres matériaux, non seulement pour les massifs des constructions, mais même pour les arcs et les ornements les plus fins et les rosaces les plus variées, d'après les exigences du style.

On dirait vraiment que les briques se travaillent et se modèlent aussi bien que la terre plastique.

Ces résultats n'ont pas été atteints d'un seul coup cependant; il nous faut reculer de quelques siècles en arrière pour en suivre le développement pas à pas.

Après l'époque carlovingienne, si civilisée cependant, nos aïeux n'avaient pas à leur disposition, comme de nos jours, tout un choix de matériaux de construc-

1. Voy. *Bulletin,* p. 97.



TOUR DE L'ÉGLISE DE VIERLINGSBEEK.

tion; il n'existait pas d'anciens monuments qu'ils pussent étudier pour en imiter ou corriger les formes.

Bien mieux, puisque le sol ne renfermait pas de pierre naturelle, les nombreuses difficultés attachées à l'emploi de matériaux de petite dimension devaient être vaincues dès le début. Ce sont les Romains qui ont enseigné l'usage de la brique à nos architectes et c'est par les Germains qu'ils ont connu le tuf. Cette dernière pierre provenait de la vallée de la Brohl, près du lac de Laach. Ce lac, situé entre Bonn et Coblentz, est rempli, jusqu'à une profondeur qui varie de 19 à 63 mètres, d'une sorte de pierre volcanique appelée duck-stein ou tuf, dans laquelle la petite rivière le Brohl s'est creusée un lit [1].

Relativement peu éloignée de nous et rapprochée encore par la proximité du Rhin, cette vallée de la Brohl nous livra une pierre d'un gris pâle et très poreuse, qui fut employée pour la construction de nos plus anciens monuments (Maestricht, Nimègue).

De cette façon, le tuf fut introduit dans notre pays avant la période romane et on l'employa, dès lors, presque exclusivement dans la construction des églises.

Sauf dans le pays de Gueldre, riverain du Rhin, on la rencontre rarement comme matière principale de construction à l'époque ogivale ; on l'employait alors plutôt mélangée à la brique.

L'exemple de monuments plus anciens où du tuf intervenait, encouragea fortement ce mélange harmonieux de la brique et de cette pierre appelée *duyfsteine.*

Cependant, la Renaissance l'employa rarement et, de nos jours, elle joue un grand rôle dans la préparation du mortier hydraulique.

Les édifices dans lesquels le tuf a été conservé sont principalement les tours ; quant aux églises, elles ont presque toutes été agrandies ou modifiées dans le cours des siècles.

Les anciennes tours, qui servaient surtout d'ornement et dans lesquelles, au contraire de ce qui arriva pour les églises, les portes et les fenêtres primitives furent rarement agrandies, les anciennes tours, qui, tout au plus, ont été parfois rendues méconnaissables par des crépissages ou par la construction de contreforts, sont parvenues jusqu'à nous presque intactes et leur nombre est très considérable. Elles doivent leur bonne conservation à la grande épaisseur de

1. *Groningsche Volksalmanak*, 1893, page 152.

leurs murs, qui, même dans les tours des plus modestes églises de village, atteint de un à deux mètres. Par là, elles ont pu se passer des travaux d'entretien indispensables aux églises moins solides et l'on ne s'est pas hâté de transformer, de restaurer ni de démolir de si lourdes bâtisses. A ce point de vue, elles étaient mieux protégées que les églises contre le caprice et la mode.

La compacte solidité et la résistance inébranlable de ces tours sont donc la cause de leur immortalité. Et c'est ainsi qu'elles nous ont légué leur construction gigantesque et leurs matériaux, très souvent le tuf et la brique. Le dôme d'Utrecht a, pendant six cents ans, résisté aux tempêtes, alors qu'à côté de lui le vaisseau gigantesque de la vieille cathédrale a complètement disparu.

La partie inférieure, en massive maçonnerie de briques, et les étages en pierre naturelle très résistante, la lanterne travaillée à jour, disent la solidité de cette garde gigantesque de nos plaines.

Sa forme est un type de l'architecture de tours néerlandaises entre l'époque romane et celle du dernier gothique. Ces tours sont le plus souvent caractérisées par la superposition de trois étages nettement démarqués, dont le plus élevé se termine en octogone.

Un toit bas, une flèche insignifiante couronnent la lanterne ajourée, qui, grâce à cette toiture surbaissée, conserve sa propre valeur et montre ses proportions dans toute leur importance.

Telle est la forme constante des principales tours de nos villes.

Dans les campagnes, surtout dans le Limbourg et le Brabant, les anciennes tours gothiques sont des masses lourdes, simples, carrées, qui, très rationnellement, spontanément, paisiblement se terminent



TOUR DE L'ÉGLISE DE SAMBEEK.

*



LA TOUR D'OIRSCHOT APRÈS L'EFFONDREMENT.

Cette supposition devient une certitude depuis que des données historiques nous ont appris que ces tours ont été élevées aux endroits où des tours romanes avaient existé précédemment. Une autre preuve, c'est que nos anciennes tours brabançonnes, de style gothique, sont presque toutes formées de couches alternatives de briques et de tuf. Ce dernier n'a pu provenir que de l'ancienne construction romane démolie.

Il me semble qu'il serait plus facile de déterminer les tours qui ne présentent pas ce mélange de tuf et de briques, que de citer les églises du Brabant construites de cette façon harmonieuse. La cause est très apparente. A proximité des églises à con-

en une longue et majestueuse flèche. Le plan de ces tours est simple et massif au point que le plus souvent on n'y trouve aucun contrefort.

La nomenclature de tours semblables, rien que pour le Brabant seul, serait très longue [1]. Nous n'en citerons qu'un exemple : c'est la haute et jolie tour de Vierlingsbeek, qui date du commencement du XVe siècle.

Il ne nous paraît pas invraisemblable que ces tours carrées aient été élevées sur des fondations romanes, qui, au début, dans le pays ne possédaient jamais de contreforts.



ÉGLISE SAINT-PIERRE A OIRSCHOT.

1. Par exemple : Herpt lez-Heusden, Herpen lez-Ravestein, Beugen, Cuyck, Venray, Sainte-Oudenrode, Schyndel, Rosmalen, Baarle-Nassau, etc.

struire existait une église plus petite ou un château abandonné et, à défaut de pierre naturelle, les architectes gothiques en employèrent les principaux matériaux, notamment le vieux tuf.

Le mélange de ces deux pierres fut en vigueur jusqu'à la fin du XVIe siècle, comme le prouvent la magnifique tour de Vugt lez-Bois-le-Duc et beaucoup d'autres.

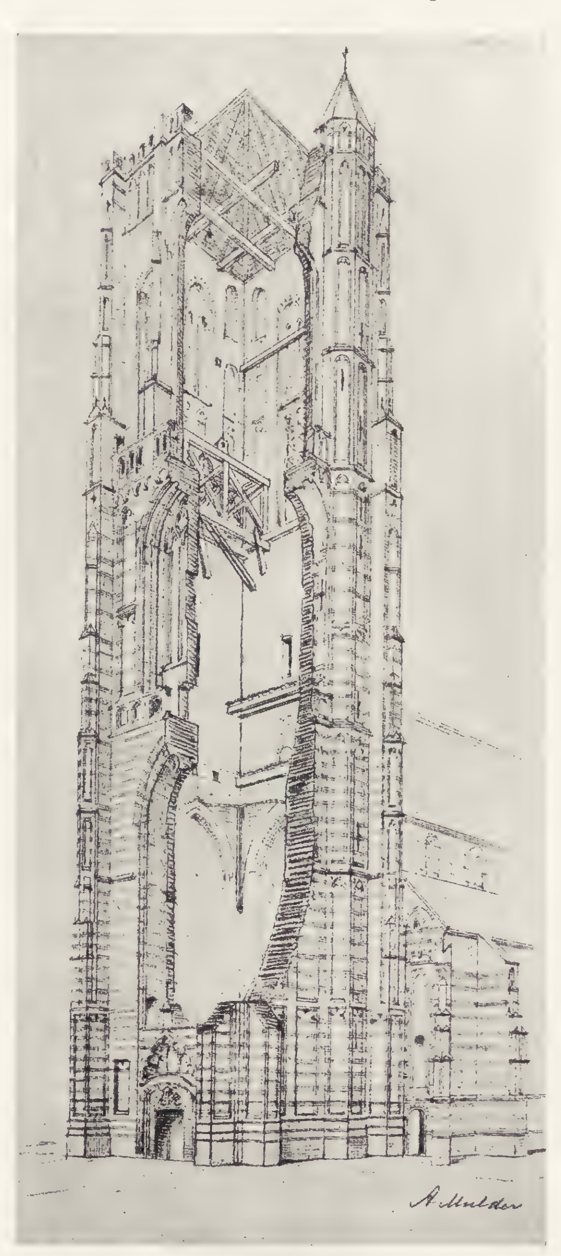
Comme nous le faisions remarquer, les tours néerlandaises sont presque toujours nettement séparées en trois étages. Cette règle subsista jusqu'à la dernière époque ogivale, quoique la forte démarcation entre les trois étages tendit à disparaître pour faire place à la ligne verticale. Une autre particularité, c'est que les étages eux-mêmes sont presque tous subdivisés en trois parties, par l'aménagement, de chaque côté, de fausses fenêtres et d'abat-son. La comparaison de nos gravures le montre nettement.

La silhouette des tours ne s'en est pas trouvée embellie ; à la dernière époque, on ne plaçait plus alors les contreforts dans le sens des murs, mais plutôt dans la prolongation des arêtes des voûtes. La tour de Sambeek ci-jointe en est un exemple.

Si la tour de la cathédrale d'Utrecht a bravé toutes les tempêtes pendant six siècles, d'autres tours du Brabant, dont nous nous occupons spécialement aujourd'hui, ont été moins favorisées que ce géant de plus de cent mètres.

Rien d'étonnant à cela, car, pendant l'époque gothique tertiaire, les tours devinrent plus légères, plus élancées et plus hautes. Plusieurs expièrent cette témérité de l'architecture.

C'est ainsi que la tour de Sambeek perdit son couronnement ; celle d'Oosterhout se vit enlever en 1625 sa flèche et une partie des



L'EFFONDREMENT DE LA TOUR DE L'ÉGLISE D'OIRSCHOT. RELEVÉ PAR A. MULDER.

murs; celle de Vugt (1560-1561), son peu artistique toit de chaume. La tour de Gestel-Saint-Michel fut coupée en deux le 29 novembre 1836 et se trouve privée, depuis lors, de sa flèche si svelte et si jolie. Enfin, celle d'Oirschot perdit, en 1558, sa haute flèche et elle s'effondra en partie en 1904.

Sans parler des nombreuses tours dont les terminaisons en forme de poire datant des premiers jours de la Renaissance furent toutes détruites par la tempête ou par l'incendie.

L'ouragan et la foudre ont donc été les seuls ennemis mortels de nos superbes tours.

Nous venons de nommer la magnifique tour d'Oirschot qui s'est effondrée partiellement le 12 décembre 1904. Lors de cette catastrophe, qui émut tout le Brabant, les côtés ouest et sud se détachèrent complètement des façades nord et est, restées debout. Le 12 décembre 1908, on inaugura l'achèvement des travaux de restauration. Ce travail, fort difficile, fut exécuté par M. J. van Gils, de Rotterdam, sous la direction du Dr P.-J.-H. Cuypers. On y a reproduit fidèlement — malgré que le tuf allemand n'ait pu s'obtenir qu'avec peine — les anciennes couches alternées de briques et de tuf.

Et nous ne pouvons nous abstenir d'offrir aux savants restaurateurs l'hommage de notre admiration et au gouvernement, à la province et aux administrations communale et ecclésiastique, l'expression de la reconnaissance publique.

Les lecteurs hollandais de cette revue trouveront dans notre croquis, qui ne donne qu'une faible image de la tour d'Oirschot devenue célèbre, le souvenir d'un monument qui leur est devenu cher, et les Belges rapprocheront avec raison cette belle tour de celle de l'église de Hoogstraeten, située à quelques lieues de là, dans la Campine flamande.

Dr X. Smits.



UNE CROSSE ÉPISCOPALE.

PAGE D'ALBUM

OTRE page ci-jointe donne l'ensemble et le détail d'un beau spécimen d'orfèvrerie du moyen âge : la crosse de Nivelon de Chérisy, soixantième évêque de Soissons, mort en 1207. Elle fut exhumée lors de fouilles relativement récentes et se trouve actuellement, déposée au Musée de la ville de Soissons, où, grâce à la bienveillance de M. le conservateur, nous avons pu en avoir communication pour en prendre la photographie et en relever les divers croquis analytiques qui l'accompagnent.

Par le caractère de son ensemble et de ses détails, par les éléments symboliques qui la composent, par sa technique, ainsi que par la date certaine de la mort de son titulaire, cette crosse remonte à la fin du XIIe siècle : elle en a toutes les caractéristiques de style. Remarquable de forme, d'exécution et de symbolisme, elle est un des plus beaux types de crosses que nous ayons rencontrés dans les collections d'art ancien.

La hampe a disparu, du moins le musée ne la possède pas. Le crosseron seul est conservé dans l'état relativement bon que donne la photographie.

Ce crosseron complet se compose d'une douille, décorée d'entrelacs cernant des émaux, sur laquelle étaient assujetties trois salamandres. Aujourd'hui, elles se trouvent réduites à deux, l'une d'elles ayant été détachée et perdue. Immédiatement au-dessus de la douille se trouve un nœud ajouré, d'un très beau galbe, qu'ornent six salamandres, trois au-dessus et trois en dessous. Le crosseron, qui n'est pas la partie la moins intéressante de l'objet, s'échappe du nœud en



Musée de Soissons. CROSSE DE NIVELON DE CHÉRISY (+ 1207.)

un mouvement de spirale et se termine en une tête de dragon. Cette dernière mord l'étendard de l'Agnus Dei que renferme la volute. Enfin, dans l'angle formé par la tige droite et la courbe rentrante de la spirale, se tient une chimère ailée, dont la délicatesse n'a d'égale que l'énergie.

Dans son ensemble simple, sévère et grâcieux tout à la fois, tant comme mouvement que comme expression, cette pièce est superbe. Tout son organisme est des plus intéressants jusque dans le moindre de ses détails. En font foi, la notation des divers fragments, ainsi que le croquis approximatif et synthétique d'ensemble.

Ce dernier (fig. 1), placé à gauche de la page, donne les mesures, totales ou partielles, du sujet, en millimètres, en hauteur et en largeur.

Les autres détails décrivent tout ce que ce morceau d'art offre de remarquable en constitution et en métier :

L'ensemble de la douille et du nœud se compose d'un corps cylindrique émaillé en losange ; sur ce corps, trois salamandres, la tête en bas (l'une d'elle a disparu) ; la queue termine en spirale, le corps, décoré de pierres fines sur l'axe dorsal et de traits en zig-zag et points gravés sur les deux côtés. Le rebord inférieur de la douille est arrondi en saillie extérieure. Au-dessus du cylindre de la douille est le nœud, composé de deux bandes de salamandres séparées par un listel bruni et gravé. Au-dessus du nœud, le pied de la volute du crosseron et son raccord.

Douille vue par dessous, montrant l'ouverture circulaire pour l'introduction de la hampe ou bâton ; l'épaisseur du rebord ; la saillie et la direction des salamandres, ainsi que l'amorce d'attache de celle qui a disparu.

Détail d'un bandeau de nœud, où les salamandres s'entrelacent, ressortant en relief coulé et ciselé sur fond ajouré. Les pattes et cuisses sont décorées de traits gravés donnant la synthèse d'anatomie, le corps a les écailles figurées par des hâchures en traits croisés perpendiculairement sur toute la longueur. Les listels de bords, au-dessus et en dessous, sont unis et brunis.

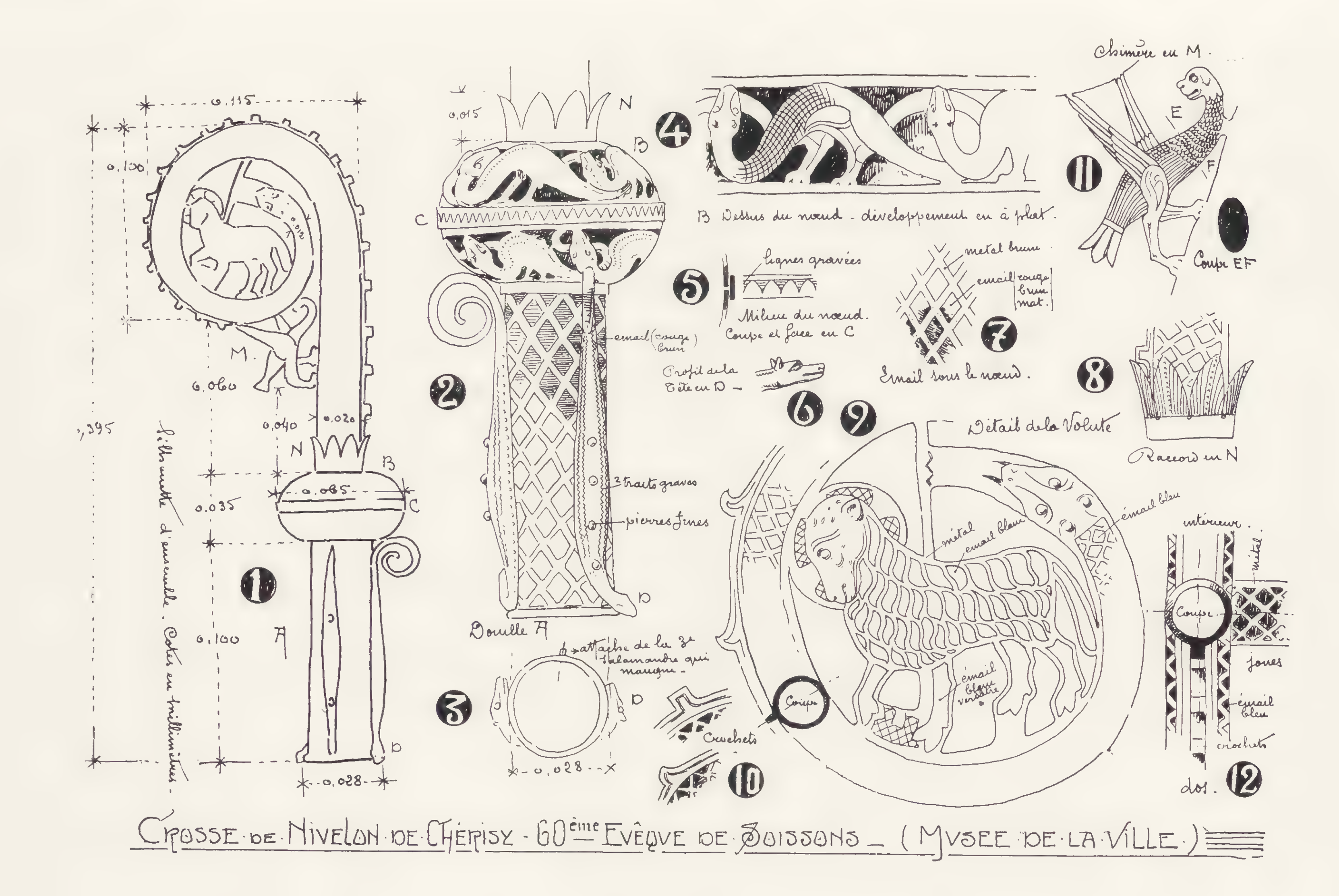
Bandeau de recouvrement à la jonction des deux pièces qui composent le nœud, donnant : 1° la coupe ; 2° la vue de face de ce bandeau ou bague décoré uniquement par la gravure au trait.

Profil d'une tête de salamandre de la base du crosseron, sur le nœud.

Entrelacs du corps de la douille, en métal bruni. Les losanges d'entrelacs sont remplis d'un émail rouge brun, en champlevé. Ce décor s'étend sans interruption sur tout le pourtour du cylindre, sauf sous le corps des salamandres, où le plan du métail est conservé, ainsi que l'indique le tracé de la figure 1. On le voit aussi très clairement sur la photographie.

Raccord de la base de la volute avec le nœud. Sorte de couronne découpée dans un cylindre. Chacun des six lobes est décoré par la gravure : sur l'axe, une rangée de points ; de chaque côté, une sorte de nervation se dirigeant du bas vers les bords, en courbes plus ou moins accusées.

Terminaison de la volute du crosseron. Une tête de dragon mord l'oriflamme de l'Agnus Dei qui décore tout l'intérieur. Le corps du dragon, figuré par le crosseron lui-même, est revêtu d'écailles formées par des


Silhouette d'ensemble. Cotes en millimètres.
Chimère en M.
Coupe EF
B Dessus du nœud - développement en à plat.
Lignes gravées
Milieu du nœud. Coupe et face en C
metal brun
email rouge brun mat.
Email sous le nœud.
Raccord en N
Profil de la Tête en D
Détail de la Volute
métal
émail bleu
émail bleu verdâtre
email (rouge brun)
3 traits gravés
pierres fines
Douille A
attache de la 3e salamandre qui manque.
Coupe
Crochets
intérieur
métal
jones
email bleu
crochets
dos.
CROSSE DE NIVELON DE CHÉRISY - 60ème ÉVÊQUE DE SOISSONS - (MUSÉE DE LA VILLE.)

entrelacs, dont les losanges d'intervalle sont remplis d'un émail bleu en champlevé. L'agneau a le corps légèrement bombé de chaque côté; la tête est modelée, ciselée, rehaussée de traits gravés et brunie; les yeux sont donnés par deux pierres fines; la toison en émail champlevé est blanc verdâtre; le nimbe crucifère est gravé aux contours intérieurs de la croix et dans le champ d'intervalles entre les bras. L'oriflamme est complètement en métal bruni; son attache à la hampe est figurée par un trait en zig-zag gravé, assez large et assez profond, il en est de même pour le refend terminal à la tête du dragon.

Les pattes sont du même émail que la toison. Le livre que tiennent les pattes de devant est exclusivement en métal, la gravure seule le décore. Sur cette figure est donnée la coupe transversale sur la volute montrant la saillie formée par la côte munie de crochets qui arme tout le dos du crosseron.

Crochets du dos de la crosse — réduits à deux types — partant de la silhouette carrée pour se terminer en pointes à l'extrémité de la volute. Chacun de ces crochets a les joues plates; un trait gravé, qui suit leur contour extérieur et qui se prolonge tout le long du renflement de la côte, forme leur unique décor.

Oiseau, ou chimère ailée, occupant l'angle formé par les deux extrémités de la volute du crosseron. Une coupe transversale qui accompagne donne l'épaisseur et la forme du cou. La tête, les pattes, les ailes et la queue sont modelées, brunies et relevées du dessin en gravure. Le corps est plumeté par hâchures très serrées.

Coupe transversale sur le corps du crosseron et vue des diverses faces de ce dernier. Au-dessus de la coupe : vue de l'intérieur du crosseron, vers l'agneau, montrant une portion considérable du corps cylindrique en métal poli, bordée d'un trait gravé, puis le raccord de cette bande avec les entrelacs des écailles. A droite, en horizontale, une joue, ou face latérale, décorée d'écailles losangées en émail bleu champlevé.

Sous la coupe, en verticale, la face dorsale de la volute, avec son nerf et ses crochets en saillie sur l'axe. Un trait gravé, sur le métal poli, forme le raccord avec les surfaces losangées des deux faces latérales.

Cette sèche exposition de la physionomie particulière de chacun des membres de ce remarquable objet d'art ne donne qu'une idée bien incomplète de la somme d'attention et de travail, de goût et de style que ce joyau renferme. Le lecteur y suppléera par la vue et l'analyse de la photographie (voir pp. 301 et 303), prise directement sur l'objet lui-même.



LE DRAP MORTUAIRE.



IL est des circonstances dont le temps n'efface pas les impressions. C'est ainsi que je me revois encore aux funérailles d'un membre de ma famille ; le chœur de l'église était tendu de draperies funèbres, que pailletaient d'une étoile les cierges enflammés, tandis que sous la voûte montait la plainte du *Dies iræ.* Placé près du catafalque, je sentais mes regards invinciblement attirés vers les tentures sombres qui recouvraient la dépouille mortelle d'un être qui m'avait été si cher, et, dans mon esprit, affaibli par le chagrin, un détail s'imprima avec la force qui crée parfois l'obsession et toujours les souvenirs tenaces.

Dans l'air planaient les grandes consolations du chrétien. Par la voix de l'Eglise, le Rédempteur nous disait : *Ego sum resurrectio et vita ; qui credit in me, etiam si mortuus fuerit, vivet,* — et, tandis que mon esprit s'essayait à s'incliner sous la main du Seigneur et à s'attacher au grand espoir de la résurrection éternelle, sur un coin du drap mortuaire, presque à mes pieds, par une ironie monstrueuse au milieu de ces chants d'espérance, une tête de mort semblait rire de mon espoir de vie nouvelle, de vie sans fin.

Depuis ce jour, j'ai eu l'attention attirée sur cet accessoire de la liturgie, j'ai remarqué bien des draps mortuaires, et fréquemment j'ai été frappé de voir que, dès qu'ils sortaient de la plus grande simplicité, leur caractère se trouvait généralement en désaccord avec le principe de l'art chrétien.

Une règle importante prescrit de donner, si possible, à chaque détail de l'ornement religieux une signification symbolique, rappelant aux fidèles les enseignements de l'Eglise. Tout au moins, si l'on trouve cette règle trop rigoureuse, il convient d'éviter toute représentation, tout emblème d'un symbolisme contraire à ce que l'Eglise nous apprend. Qui donc accepterait de voir figurer dans une église des emblèmes maçonniques comme expression symbolique de leur idée morale ? L'influence païenne de la Renaissance nous fait cependant étaler partout des emblèmes d'idées absolument opposées aux enseignements chrétiens. Au point de vue religieux, cette période de l'art fut la Renaissance du paganisme dans l'édifice chrétien, la forme tuant l'idée.

L'art doit être rationnel, mais il cesse bientôt de l'être, lorsqu'il tombe dans le pastiche, dans la copie sans compréhension. Peut-on qualifier vraiment de Renaissance le retour à un art dont on ne perçoit plus que la forme extérieure ? Au point de vue religieux, pour ne parler que de celui-là, l'art de la Renaissance ne fut pas un progrès. En recherchant trop la perfection de la forme, il laissa de côté l'expression de l'idée, et, par une grossière inconséquence, il fit apparaître dans nos églises les emblèmes d'une religion qu'avait renversée le christianisme.

Ces emblèmes mortuaires que nous avons

empruntés aux anciens avaient pour eux une signification symbolique et raisonnable, correspondant à leur religion, à leur mythologie, à leurs usages.

Le chrétien, pour être logique, doit choisir des ornements appropriés au culte, aux rites et à la théologie chrétienne. Pourquoi, dès lors, représenter ces urnes funéraires, naturelles, certes, au païen qui pratiquait l'incinération des corps, mais déplacées pour le chrétien qui n'admet pas la crémation ? Pourquoi ces torches renversées ? Ne voyons-nous pas l'Eglise allumer des cierges aux côtés du défunt pour signifier que, si l'âme a quitté le corps, elle ne s'est pourtant pas éteinte; le chrétien peut-il perdre de vue le grand jour du jugement, de la résurrection des corps ?

Hélas ! pour beaucoup, la grande pensée de la mort ne semble pouvoir s'exprimer que par des emblèmes païens ou de fades lieux communs. A côté du hiboux, qu'une superstition du paganisme représente comme l'oiseau de la mort, nous trouvons le saule pleureur ou le pavot; à côté de la faux mortelle se voit le sablier ailé du temps, comme si la courte période de notre vie terrestre n'était pas le prologue d'une vie éternelle. Pourquoi, surtout, s'obstiner à représenter ces crânes et ces ossements croisés et même parfois des squelettes entiers ? Toutes ces représentations mortuaires sont prohibées par l'Eglise [1]. Pourquoi, enfin, ces semis de larmes qui cherchent, semble-t-il, à voiler la croix que nous avons conservée sur nos poêles mortuaires comme le plus beau gage de notre espérance ?



Les draps mortuaires, employés pour voiler respectueusement les corps ou pour couvrir les lits funèbres où ces corps sont exposés une dernière fois, remontent à la plus haute antiquité.

Nous donnons une reconstitution d'après M. Emile Brugsch Bey [2] du célèbre drap mortuaire de la princesse Ast-em-Kheb dont il a déjà été question dans le *Bulletin* [3] et qui se trouve au Musée de Boulacq, au Caire.

Cette princesse était la belle-mère de Shishak, souverain égyptien qui assiégea et prit Jérusalem (I. Rois XIV, 26), quelques années après la mort de Salomon (980 av. J.-C.) [4]. Ce poêle funéraire est donc un témoin d'une respectable antiquité. Fait d'une mosaïque, *opus consutum*, de cuir souple, il est d'une grande allure décorative. L'inscription hiéroglyphique, dans la bande du haut des pentes, cite les qualités de la défunte qui va se reposer doucement et éternellement à côté des dieux. Que nous sommes loin du naturalisme de nos images modernes !

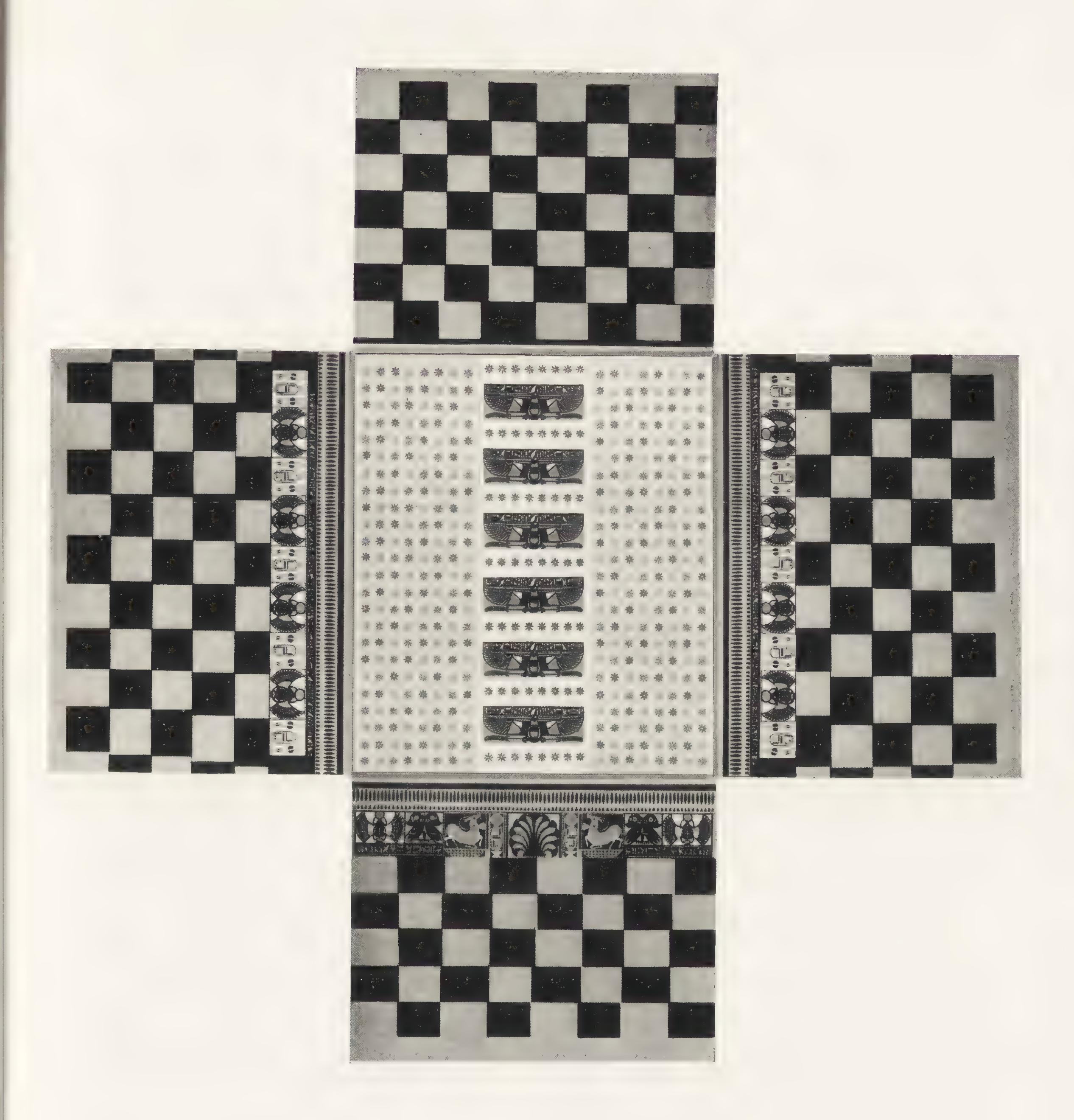
Des descriptions de draps mortuaires d'après les sources littéraires de l'antiquité

1. Sacra Rit. Congr. 20-12-1783. — Decr. auth. 2524.

2. La tente funéraire de la princesse Isimkheb provenant de la trouvaille de Deir-el-Baharî. E. BRUGSCH, Bey, Le Caire, 1889. La reproduction donnée par VILLIERS STUART, dans *The funeral tent of an Egyptian Queen*, est tout à fait défectueuse.

3. Voir vol. VI, p. 294.

4. M. MASPERO a donné la généalogie de la famille d'Ast-em-Kheb dans son rapport concernant les momies royales de Deir-el-Baharî, en 1881.



DRAP MORTUAIRE ÉGYPTIEN,
DU TEMPS DE SALOMON.

et du haut moyen âge ne seraient pas d'un grand intérêt pratique pour les lecteurs de la revue. Descendons donc immédiatement jusque vers la fin du moyen âge.

Dès avant cette époque, les draps mortuaires ont affecté deux formes différentes : celle d'un rectangle, parfois à coins arrondis, qui se jette sur le cercueil de manière à pendre tout autour en se drapant sur les angles, et celle de l'ancien drap mortuaire égyptien cité plus haut : une partie sert à couvrir le dessus du cercueil, tandis que quatre pentes en garnissent les côtés. Cette seconde forme ne donne lieu à aucune draperie.



DRAP MORTUAIRE A SUDBURY (ANGLETERRE). FIN DU XVe SIÈCLE.

Chacune de ces deux formes offre ses avantages ; mais, de nos jours, la forme rectangulaire est presque exclusivement employée.

Les draps mortuaires avaient anciennement plus d'importance qu'aujourd'hui. De même qu'à présent l'on offre des couronnes aux enterrements, ainsi autrefois on voyait les membres de la famille et les amis ou les clients du défunt donner des draps mortuaires de richesse variée [1].

Ces draps mortuaires ne servaient pas seulement à l'enterrement. Pour les grands personnages, le catafalque ou herse restait parfois dressé pendant plusieurs jours ; il y avait des services commémoratifs le 3e, le 7e, le 30e jour ; enfin, on recouvrait du drap les tombes ou cénotaphes pendant un certain laps de temps, ainsi qu'aux services anniversaires.

Les différentes gildes et corporations ouvrières possédaient également des draps funéraires servant aux enterrements de leurs membres. Comme toutes les propriétés officielles des gildes, ces draps étaient souvent d'une grande richesse, les corporations se faisant un point d'honneur de posséder ce qu'elles pouvaient de mieux.

En Belgique, ces draps ont disparu avec

1. LELANDE, *Collectanea*, V, 380.



DRAP MORTUAIRE APPARTENANT A LA CORPORATION DES SELLIERS DE LONDRES. (COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE.)

(L'ÉCHELLE REPRÉSENTE DEUX PIEDS ANGLAIS.)

les gildes, et je n'y connais plus de pièces intéressantes de ce genre, mais en Angleterre, où les corporations se sont maintenues jusqu'à nos jours, nous pouvons encore nous rendre compte *de visu* de la richesse de ces anciens poêles. A l'un des plus beaux, celui de la corporation des selliers de Londres, les pentes sont en broderie de travail anglais du commencement du XVIe siècle et le milieu en velours de Florence. La corporation des poissonniers en possède un beaucoup plus riche, en drap d'or, aux pentes ornées de figures, qui fut brodé à Bruges, vers le commencement du XVIe siècle.



FRAGMENT DES FUNÉRAILLES DE LA VIERGE, PAR JEAN FOUQUET.
Miniature au Musée Condé à Chantilly.

Un autre beau drap mortuaire peu connu appartient à l'église de Sudbury (Angleterre). Il est en velours de soie, brodé de fils d'or et de soies de couleur et porte des inscriptions tirées de l'Office de Matines pour les morts et des litanies des fidèles défunts. C'est un travail anglais de la fin du XVe siècle.

Ce n'est que dans le courant du XVIe siècle que l'on vit apparaître plus régulièrement les draps mortuaires noirs ; dans la suite même, ceux des rois et des autres grands personnages se firent en or, en pourpre, en rouge ou en violet. Anciennement, il ne semble guère y avoir eu une règle pour la couleur, qui, fréquemment, correspondait à l'émail du blason du défunt.

Les armoiries héraldiques ont, pendant



FUNÉRAILLES.
Miniature de Jean Fouquet au Musée Condé à Chantilly.

longtemps, joué un rôle important dans l'ornementation des draps mortuaires. On semait tout le fond du drap d'écussons ou de devises héraldiques ou bien on formait une bordure où figuraient les armoiries du défunt et des familles alliées. Cette bordure contournait le bord du drap mortuaire ou pendait en lambrequin autour de la partie du drap qui recouvrait le dessus du cercueil [1].

Nous trouvons encore de nos jours une réminescence de l'emploi des armoiries aux funérailles dans les targes qu'on suspend aux cierges. Ces targes, qui portent généralement un emblème macabre et contraire aux instructions liturgiques, sont un souvenir des écussons armoriés qu'on suspendait aux cierges entourant les catafalques [2].

La représentation de la croix sur les draps mortuaires est l'ornementation la plus appropriée que l'on puisse désirer. Elle est en même temps l'emblème de la foi du défunt et de son espoir de la vie éternelle que nous a méritée la mort du Rédempteur sur la croix. C'est sous cet emblème, qui fut son égide dans la vie, que le chrétien doit reposer. Comme il est dit au canon de la messe, *nos praecesserunt cum signo fidei, et dormiunt in somno pacis.*

En Italie, la croix n'a généralement pas, sur les draps mortuaires, l'importance qu'on lui donne dans nos contrées. Là-bas, les draps sont formés d'un carré de soie jaune ou de drap d'or entouré d'une large bordure noire,



FRAGMENT DE DRAP MORTUAIRE, D'APRÈS LE PLAN D'UN ARTISTE ITALIEN (1882).

brodée de rinceaux avec des médaillons renfermant des croix, les armoiries de l'église ou du défunt, des figures de saints ou des emblèmes mortuaires. Parfois, on brode au centre une croix ou un emblème, mais le plus généralement la bordure seule est brodée. Comme l'explique Benoît XIII, cette forme est une réminiscence de la coutume qu'on avait de porter les morts à découvert, non sous le drap mortuaire comme de nos jours, mais sur le drap mortuaire. Une autre trace de cette ancienne coutume est le coussin que, généralement, l'on pose,

1. Voyez un exemple dans VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire du mobilier*.

2. N. de la R. L'usage des targes à armoiries s'est conservé dans quelques régions de notre pays.

à Rome, sur le drap à l'endroit de la tête du défunt.

Il convient aussi de remarquer que l'usage romain [1] n'admet pas la couleur blanche ou l'argent pour la broderie et l'ornementation des draps mortuaires; le blanc étant un symbole de joie, on emploie le jaune ou l'or.

Sur nos draps mortuaires, la croix forme la base de l'ornementation ; c'est le modèle que nous ont transmis nos ancêtres et nous ne pourrions trouver mieux. Souvent la croix est d'une couleur différente de celle du drap, de manière à obtenir plus d'effet par le contraste. Cette croix est fréquemment en drap d'or ou d'argent. Une croix violette sur le fond noir forme un drap d'effet sévère sans cependant avoir la même tristesse que s'il était complètement noir.

1. *Cær. Episc.*, lib. II, cap. XI, n° I.



FUNÉRAILLES DE SAINT HERCULAN, D'APRÈS BENEDETTO BONFIGLI, ÉCOLE ROMAINE. XV[e] SIÈCLE.

J'ai rencontré quelques draps mortuaires dont la croix était mobile. Ce procédé permet d'arranger les draps de différentes classes, lorsque les ressources ne permettent pas à l'église d'en avoir plusieurs : on y applique simplement des croix plus ou moins riches. Il convient cependant de n'employer ce procédé qu'avec modération et bon goût, sinon le résultat est déplorable.

Nous donnons, d'après Viollet le-Duc, un drap mortuaire ancien où la croix blanche a les deux bras divisés par deux autres bandes longitudinales.

L'idée est bonne, car ainsi, outre la croix dessinée au milieu du drap mortuaire, une croix paraît sur chacun des côtés, lorsque le poêle est drapé sur le catafalque.

Les anciens poêles avaient fréquemment, outre la grande croix,cinq petites croix brodées soit au centre et aux quatre coins, soit au centre et aux extrémités de la grande croix. Elles symbolisent les plaies des mains, des pieds et du côté du Sauveur, qui sont parfois même représentées au naturel sur cinq écussons. Cette ornementation est des mieux appropriées, en venant renforcer l'idée de la croix, dont l'usage répété fait trop perdre de vue la por-

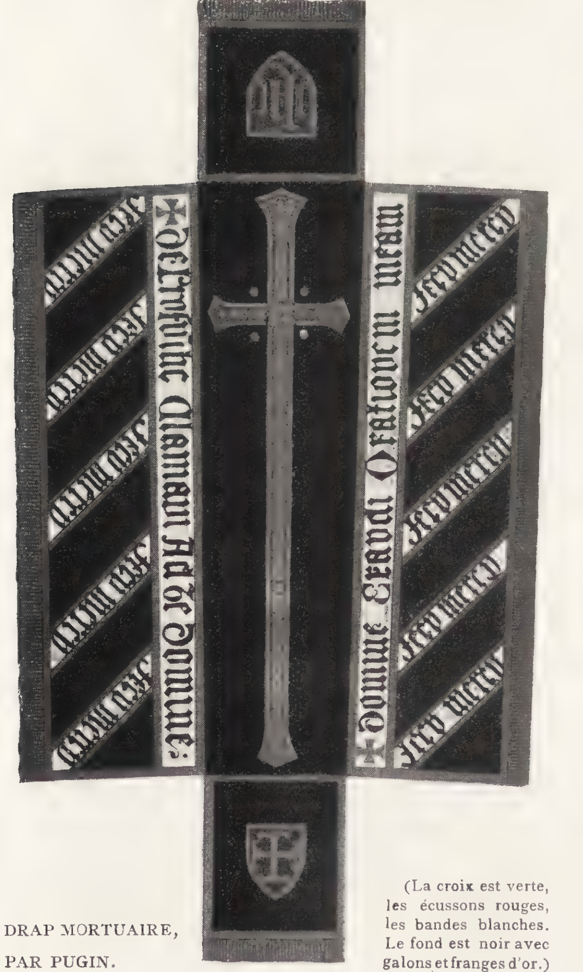
tée symbolique. Elles tendent à marquer plus clairement encore la foi du défunt dans les mérites infinis du Rédempteur, dont les mains, les pieds et le côté ont été percés lorsque, saignant, il mourait pour nous suspendu à la croix.

L'ornementation héraldique ne joue plus le rôle important qu'elle jouait autrefois. Elle apparaît encore sur les poêles des princes et des dignitaires ecclésiastiques.

Quelques grandes maisons cependant ont remis en honneur les draps portant en bordure les armoiries de la famille. C'est un champ dont l'art du blason pourrait certes tirer parti.



Dessin de C.-B. DRAP MORTUAIRE MODERNE, AVEC CROIX MOBILE, PAR L. GROSSÉ.



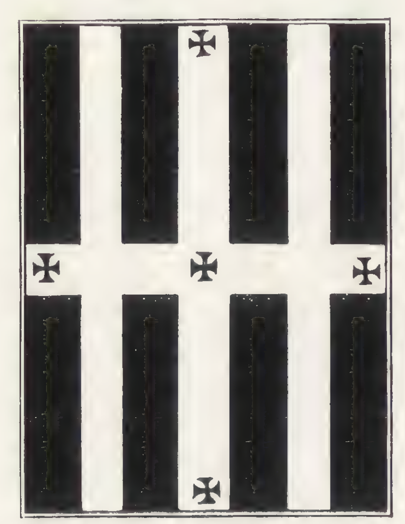
DRAP MORTUAIRE, PAR PUGIN.

(La croix est verte, les écussons rouges, les bandes blanches. Le fond est noir avec galons et franges d'or.)

Pour les gildes et confréries religieuses, les draps mortuaires pourraient aussi porter des armoiries ou emblèmes particuliers qui les marqueraient de leur sceau et les feraient sortir de la banalité des modèles stéréotypés.

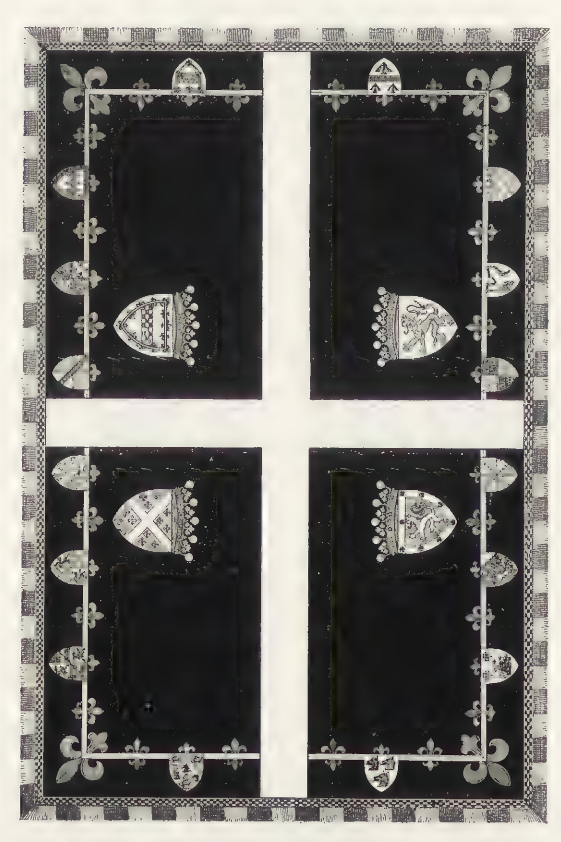
Dans tous les cas, que l'on évite soigneusement toute ornementation à saveur fade de lieux communs et surtout celle d'influence païenne. Plus de faulx et de sabliers ailés, plus de torches renversées ni d'urnes cinéraires ; surtout plus de ces crânes et de ces

ossements croisés que proscrivent à la fois le bon goût et les règles liturgiques. Laissons également de côté ces semis de larmes, d'ex-



DRAP MORTUAIRE. XVI[e] SIÈCLE.
(D'APRÈS VIOLLET-LE DUC.)

pression plutôt conventionnelle ; certes, l'Eglise est mère et comprend les larmes versées au départ des êtres chers, mais il ne convient pas de choisir ces larmes de la faiblesse humaine comme emblème de la mort chrétienne, ce passage d'une vie mortelle à une vie éternelle. Le symbolisme chrétien est suffisamment riche pour nous permettre de remplacer les emblèmes païens par des figures de rédemption et de résurrection. Reprenons plutôt le pélican rendant la vie à ses petits, ou bien le paon, emblème de résurrection et de gloire immortelle chez les premiers chrétiens, la colombe portant le rameau d'espérance, le phénix qui renaît de ses cendres ou le papillon sortant de sa chrysalide ou encore les trophées d'instruments de la Passion. La symbolique végétale offre de nombreuses ressources : le laurier et la palme de la victoire ; l'olivier de la paix ; la rose de joie avec ses épines, et les ronces de la pénitence ; la vigne et le palmier, images du Paradis ; le lierre de l'éternité des jouissances célestes et la pomme de pin de l'immortalité ; la passiflore, emblème de la rédemption, et la myrte, symbole de la félicité du juste; bien d'autres encore. D'un autre côté, la liturgie met également à notre disposition quantité d'inscriptions qui, proprement traitées, peuvent former une ornementation des plus satisfaisantes et des mieux appropriées ; citons, par exemple, les suivantes : *Beati mortui que in Dominum moriuntur — Scio quod Redemptor meus*



Dessin de C.-B. DRAP MORTUAIRE ANGLAIS (MODERNE).

vivit et in novissino die de terra surrecturus sum ; et in carne mea videbo Deum, Salvatorem meum. — In te, Domine, speravi,



DÉTAIL DU DRAP MORTUAIRE DE SUDBURY. (FIN XVe SIÈCLE.)

non confundar in æternum. — De profundis clamavi ad te, Domine ; Domine exaudi orationem meam. — Credo videre bona Domini in terra viventium. — Libera me, Domine, de morte æterna, in die illa tremenda. — Qui credit in me habet vitam aeternam. — Requiem aeternam dona ei, Domine, et lux perpetua luceat ei, etc.

Il me faut m'arrêter ; mais, en terminant ces remarques sur un élément accessoire, il est vrai, de la liturgie, mais qui mériterait cependant un peu plus d'attention qu'il n'en reçoit, j'aimerais de risquer deux observations que je voudrais entendre répéter par des voix plus autorisées que la mienne. Les derniers siècles ont laissé tomber l'art religieux bien bas. Tandis qu'au moyen âge les objets destinés au culte se faisaient sous la supervision du clergé, celui-ci se désintéressa de cette charge, qui devrait être regardée comme un plaisir et un honneur. Nous voici à une époque de renaissance de l'art religieux, et le clergé suit avec joie ce mouvement pour l'embellissement du saint lieu, mais cependant, dans bien des cas, il y aurait avantage à voir les ministres de l'église s'appliquer avec plus de sévérité à la supervision des détails qui sont de leur ressort. Une attention plus sévère éviterait de laisser passer des ornements comme certains dont nous venons de parler, qui sont opposés aux règles et aux enseignements de l'Eglise.

D'un autre côté, on aimerait à voir augmenter encore le respect porté à la demeure du roi des Rois et à ne plus voir employer ces ornementations tapageuses et de mauvais goût, que nul n'admettrait dans sa propre demeure.



DRAP MORTUAIRE, PAR PUGIN.

(Le fond est violet, les bandes et les écussons rouges, le centre vert, les broderies d'or.)

Ce n'est pas pour le service de Celui qui sonde les consciences qu'il convient d'employer des objets qui « font de l'effet » et qui, sous une apparence superficielle de richesse à laquelle personne ne se trompe, cachent ce qu'il y a de plus vulgaire. Dieu voit au fond des sépulcres blanchis !

Ce qui m'amène à cette remarque c'est le grand nombre de draps mortuaires défraîchis, tournant au roux ou au vert, que l'on rencontre dans tant d'églises et dont rougirait un entrepreneur de pompes funèbres de troisième ordre. Certes, pauvreté n'est pas vice, et quantité de paroisses ne peuvent se payer de draps mortuaires de grand prix. Mais qu'au moins l'on ait le respect de sa pauvreté. Que l'on fasse aussi simple qu'on le veut, mais qu'on tienne avant tout à avoir du bon. On oublie trop que ni le commerce ni l'art ne peuvent faire des miracles; si, pour le prix qui ne suffirait pas à payer un drap mortuaire modeste, l'on veut obtenir un drap d'apparence luxueuse, il faut à cette qualité superficielle sacrifier la valeur réelle de l'objet. Si les matériaux employés sont de médiocre qualité, après quelques années il reste une ruine, une misérable loque, alors que, avec plus de modestie, on aurait pu avoir un drap dix fois plus durable; qu'on ne perde jamais de vue qu'en général le moins cher n'est pas le meilleur marché et que, presque toujours, le plus prétentieux est aussi le moins beau.

La sincérité est une qualité primordiale de l'art.

CHARLES BILLAUX.

VARIA.

UN AVEU. — Haro à Saint-Luc ! Si l'art dégénère, si nous retournons à la barbarie, la faute en est à Saint-Luc. Voilà l'antienne que l'on entend chanter, un peu plus que d'habitude, depuis quelque temps. Elle devra être reprise par de meilleures voix si on veut la faire admettre par d'autres que par les naïfs.

Le jugement et les scrupules de certains adversaires de Saint-Luc sont assez clairement apparus à propos du concours pour le monument de Ruysbroeck l'Admirable.

Ce monument devait servir à commémorer un penseur illustre; il permettait de célébrer des idées élevées; il était destiné à trouver place dans un cadre prestigieux, où nos artistes, qui affirment à tort et à travers leur amour de la nature, pouvaient s'inspirer librement.

On sait le résultat : quarante-cinq projets, dont aucun n'a pu être couronné par le jury ! Dieu sait pourtant si ce jury fut de bonne composition, car il a attribué une prime d'encouragement à un projet assez flatteusement présenté, mais dont on pourrait dire en mal et en bien qu'il ne valait ni plus ni moins que plusieurs autres et que, en tous cas, il n'avait pas le sens du problème à résoudre.

Voilà le fait. Et les meilleurs critiques, comme les moins bons, n'ont pas pu s'empêcher de le reconnaître.

Parmi les premiers, M. Fierens-Gevaert a écrit dans le *Journal de Bruxelles :*

« La conclusion de ce concours est qu'une revision sévère s'impose de l'enseignement esthétique, que le niveau intellectuel de nos écoles des Beaux-Arts doit être relevé au plus tôt, qu'un retour à la scrupuleuse conscience des maîtres du passé doit être partout prêché (ce

qui ne veut pas dire qu'il faille copier les œuvres d'autrefois) et qu'enfin la plus énergique réaction est souhaitable contre tant de sans-gêne et de veulerie. Il est de toute évidence que notre art manque d'aliment spirituel. Qu'on ne me réponde pas qu'une instruction un peu plus raffinée serait contraire à notre tempérament et à notre tradition. C'est un pur préjugé. »

On ne pourrait mieux dire. C'est l'opinion que depuis cinquante ans l'Ecole Saint-Luc prêche (sans que pour cela elle recommande de copier les œuvres d'autrefois). Elle dit ce que dit M. Fierens-Gevaert : que « nos maîtres d'autrefois auraient jugé indigne de leur art, de leur foi, de leur idéal corporatif de ne connaître pour guide que leur seul instinct, de renoncer à toute règle ».

Cependant, jusqu'à présent, M. Fierens-Gevaert veut ignorer l'existence de l'Ecole Saint-Luc.

De telles attitudes adoptées par de bons esprits ne sont-elles pas un peu la cause de la veulerie des artistes et des arguties de la critique ?

Soyez édifié sur la science, le bon sens, la logique du critique d'art de l'*Indépendance*, qui, devant le résultat « désolant » du concours, s'en prend non à l'enseignement des Beaux-Arts mais à ... Saint-Luc.

« Les amis du beau, dit-il, ont pu méditer tristement sur l'orientation imprimée par certain enseignement — très prôné en haut lieu — à la statuaire de ce pays. On est heureux, d'autre part, de constater qu'aucun de nos sculpteurs notoires ne s'est fourvoyé dans cette aventure, qui n'a rallié, en somme, que des élèves des écoles Saint-Luc, surtout séduits par le caractère religieux de l'œuvre à accomplir. Mais ils ont tous mal compris l'intention du concours ; pas un n'a pénétré le sentiment mystique du doux poète médiéval et, par conséquent, n'est parvenu à évoquer ni son temps, ni son esprit, ni sa personne. Jamais on ne vit collection plus hétéroclite de bondieuseries creuses et indifférentes.... Cette épreuve est vide de conception et ceux qui y participèrent ne témoignent, en général, que d'une déroutante et gauche fantaisie. Ça et là on découvre une idée, mais si puérile.... »

On n'est pas plus cruel... pour ses amis. Car je gage que si l'auteur de ces lignes avait connu les participants à ce concours, il eût été moins réservé en éloges et plus circonspect de reproches.

Mais pourquoi cette courageuse et noble attitude qui consiste, alors que les auteurs ne sont pas connus, à affirmer que c'est Saint-Luc l'auteur de tout le mal ? Pourquoi ? Parce que le pauvre critique, devant le résultat « désolant », perd la tête et s'aventure à écrire les conceptions hasardées de son imagination ? parce qu'il reconnaît que la situation de ses amis est indéfendable et parce qu'il n'a pas, comme M. Fierens-Gevaert, le caractère et la dignité nécessaires pour l'avouer ? parce qu'il croit pouvoir donner le change, persuadé qu'il s'adresse à des naïfs et moins persuadé qu'il se montre naïf lui-même ? Il n'a sans doute guère vu, encore moins étudié, et certes jamais compris les œuvres de cette école Saint-Luc dont il médit, pas plus qu'il ne connaît le sentiment mystique du poète enflammé qu'il qualifie de *doux... !*

Le concours ne comprenait pas une œuvre, pas une, qui trahît les tendances de Saint-Luc.

Un de nos lecteurs m'écrit :

« La réponse serait décisive autant que facile. Pourquoi le *Bulletin* n'organiserait-il pas un concours pour le monument Ruysbroeck [1] ?

» Le résultat en remontrerait au concours officiel. On nous dirait peut-être : mais pourquoi les artistes de Saint-Luc n'ont-ils pas pris part au concours du Gouvernement ? J'y vois, entre autres, deux motifs. D'abord, le programme de ce concours ne pouvait pas leur convenir ; il s'inspirait d'un esprit qui n'est pas le leur. Il laissait l'impression que l'œuvre demandée ne pouvait être ni décorative ni expressive comme le voulaient son cadre et sa signification.

» Il fallait, ici, avant tout, une œuvre d'archi-

1. Le *Bulletin* examinera si sa situation financière lui permet l'organisation de ce concours.

tecture à laquelle les autres arts auraient pu apporter un important tribut.

» Ajoutez à cela que les artistes de Saint-Luc (si prônés en haut lieu, d'après l'*Indépendance*) ont conscience de l'hostilité qui règne contre eux dans les centres d'art officiel. Ils n'ont pas de raison de le déplorer; ils sont habitués à se tenir à l'écart des *encouragements* de l'Etat. On ne les rencontre guère en solliciteurs dans les antichambres du département des Beaux-Arts. Habitués à diriger leur activité vers un champ plus libre et plus utile, un concours officiel ne les tente jamais. Il les tente encore moins depuis qu'ils savent que leur participation servirait à masquer la misère de l'art académique. S'ils ne s'étaient abstenus au concours Ruysbroeck, ce concours n'aurait pas été ce qu'il fut : une revue où les troupes jeunes de l'Académie, l'espoir de l'art classique, ont étalé honteusement leur faiblesse et leur démoralisation. »

Faiblesse et démoralisation étalées, reconnues et avouées. Recourir à la calomnie pour donner le change au public constitue assurément le plus piètre, mais le plus clair des aveux.

EGÉE.





COLONNES DE LA SALLE HYPOSTYLE DU TEMPLE DE KARNAK.

Cliché de « l'Art Égyptien », par J. Capart.

L'ART MONUMENTAL DE L'ANCIEN ORIENT a fait l'objet de la conférence donnée à l'Institut Jean Bethune, le 1er mars 1909, par M. Cloquet, professeur à l'Université de Gand.

Le conférencier a parfaitement fait ressortir l'intérêt puissant que présente l'étude de l'architecture comparée : elle fait saisir les causes générales, morales et physiques qui ont déterminé les caractères des monuments du passé, surtout aux premiers âges.

Les styles primitifs sont empreints du génie des races, de la foi religieuse, du régime politique et social en même temps que des influences locales, comme le climat et la nature des matériaux du sol.

Ils montrent aussi des formules d'art perpétuées de siècle en siècle, par une routine invincible en dépit de l'évolution des peuples.

Ainsi l'on voit l'Egypte des Pharaons incarner dans sa colossale architecture funéraire sa foi profonde dans la survivance de l'âme ; et, d'autre part, traduire dans ses pylônes de pierre les formes originelles de la hutte bâtie avec le limon du Nil.

Ailleurs, sous les Nabuchodono-

sors, les Mésopotamiens érigent en briques moulées d'immenses palais et les plus grandes cités du monde. Ils préludent à l'architecture appareillée et voûtée, que les Perses sassanides perfectionneront jusqu'à l'égal de la construction moderne.

Entre-temps, les Achéménides, dans leurs élégants « apadâna », combinent les terrasses assyriennes avec la colonnade égyptienne et la charpenterie ancestrale.

Chez les Indous, à travers les formes fantastiques d'une imagination débordante, s'aperçoivent les techniques associées de la cabane en bois et de la caverne primitive. Ces troglodytes obstinés, sculpteurs de rochers, empilent les pierres pour les creuser ensuite ou les tailler en formes bizarres où se répètent à l'infini des silhouettes de cabanes.

Les peuples de l'Extrême-Orient, descendants ou héritiers des tribus nomades, unissent la structure de la case en bois avec les lignes flexibles de la tente primitive.

Ainsi, affirme M. L. Cloquet, les types primordiaux de la demeure des hommes se retrouvent dans les plus grands monuments du monde, jusqu'au jour où les Grecs et les Perses arrêtent les formules définitives de l'architecture humaine rationnelle ; les premiers, en fixant le canon harmonieux de la colonnade architravée ; les seconds, en préparant les merveilles de la structure voûtée, base de l'art triomphal de l'époque gothique.



LA CATHÉDRALE DE TOURNAI [1]. Il n'est pas beaucoup de villes qui, autant que Tournai, sollicitent l'attention de l'architecte. Nombre d'églises commencées au XII[e] et au XIII[e] siècle s'y font d'abord remarquer. Il y aurait, à propos de ses vieilles maisons, toute une étude à entreprendre au sujet de l'architecture domestique. Mais rien de tout cela ne vaut l'église cathédrale de Notre-Dame, cette merveille des deux époques les plus brillantes de l'architecture du moyen âge [2]. »

La cathédrale de Tournai est le plus important et le plus intéressant monument de la Belgique. Ses parties les plus anciennes remontent au XI[e] siècle ; peut-être même y en a-t-il qui datent du VIII[e] siècle, et chaque époque, depuis lors, jusqu'au XVI[e] siècle, y a laissé des œuvres de valeur.

La nef romane était terminée en 1070 ; le transept appartient au XI[e] et au XII[e] siècle ; le chœur gothique a été commencé en 1242 et achevé en 1325.

Les constructeurs de la cathédrale romane se sont inspirés directement de l'art lombard, et ce monument devint, à son tour, le prototype de l'architecture dans le bassin de l'Escaut, à laquelle on donne, à juste titre, le nom d'*École tournaisienne*.

A côté de l'influence lombarde, il faut reconnaître, dans une mesure beaucoup moindre, l'influence de l'école normande et de l'école bourguignonne ; mais, en même temps, on doit constater que l'édifice est franchement original, révélant un art différent de celui des autres écoles romanes, par la disposition spéciale des absides en hémicycle, l'usage précoce des nervures, la tour centrale en lanterne, la couverture de la nef en plafond, la structure des piliers cantonnés de colonnes, les galeries extérieures longeant la claire-voie de l'étage, la décoration des chapiteaux, la grandeur relative des baies, la prédominance de la ligne horizontale, etc.

Les dimensions de la cathédrale de Tournai sont colossales ; elle mesure, en longueur, 134 mètres, dépassant de loin les plus grands monuments de la région. Mais ce qui la caractérise et la popularise, ce sont ses cinq clochers : rien n'est comparable au faisceau de ces cinq tours, groupées au centre de l'édifice, élevant leurs flèches égales dans les cieux et dominant toute la cité et les campagnes voisines.

1. Résumé de la Conférence donnée à l'Institut Jean Béthune, le 25 mars 1909.

2. E. MARIETTE, *La Semaine des Constructeurs*, Paris, 30 octobre 1885.



NEF ET TRANSEPT DE LA CATHÉDRALE DE TOURNAI. COTÉ MÉRIDIONAL.

Cliché des « Origines de l'art gothique en Brabant », par R. Lemaire.

pleine de caractère.

Les transepts, aux majestueux hémicycles, sont d'excellent style et pleins de noblesse; les portails latéraux offrent de très intéressantes sculptures. Le chœur, de style gothique primaire, est tout à la fois d'une grande simplicité et d'une excessive légèreté. L'intérieur produit une impression profonde, inoubliable, dégageant tout à la fois un grand caractère d'art et un sentiment religieux pénétrant.

Tous les détails de l'édifice méritent d'attirer l'attention. Tous les éléments qui le décorent : sculptures, peintures, vitraux, mobilier, trésor, offrent le plus vif intérêt.

La cathédrale de Tournai est un monument religieux de tout premier ordre, une merveille de l'art de construire ; elle renferme une série remarquable d'œuvres d'art décoratif, conservées dans leur cadre et dans le milieu pour lequel elles ont été créées.

E. J. Soil de Moriamé.

La façade occidentale, romane, a été restaurée et on y a inséré une grande rose, de très bel aspect, mais peu en rapport avec le style de l'édifice; elle est précédée d'un avant-porche gothique, décoré de merveilleuses sculptures.

La façade latérale a trois étages de fenêtres ; sa construction robuste, sévère est



LA QUESTION DENTELLIÈRE.

ES meilleurs esprits cherchent une solution aux difficultés de « la crise dentellière » en Belgique.

Le mal que tout le monde déplore présente les signes incontestables de la décadence de l'art national de la dentelle.

Cherchons les moyens propres au relèvement de l'industrie dentellière. Ces moyens sont complexes : les points de vue artistique et technique et le point de vue social doivent être intimement liés.

Le dessin.

D'abord, il faut créer des dessinateurs ou des dessinatrices. Il ne suffit pas de produire des dessins, il nous faut des dessins de dentelles, c'est-à-dire *exécutables*, dans les divers genres de dentelle.

Or, s'il y a quantité de dessinateurs, il existe fort peu de dessinateurs de dentelles.

Les règles et les principes appliqués aux beaux-arts viennent peu en aide au dessinateur de dentelles faites aux fuseaux. Un seul principe, nécessaire à la création de toute œuvre artistique, domine : celui de construire l'ouvrage sur un bon plan, en s'inspirant notamment du style des dessins applicables à la dentelle, dont il doit connaître la technique. Ensuite, le dessinateur doit subdiviser ce plan et ranger les ornements dans un ordre harmonieux.

Il est indispensable que quelques dessinateurs spéciaux soient chargés de donner des cours dans certaines écoles professionnelles, primaires ou moyennes, *principalement dans les centres dentelliers du pays.*

L'exécution de la dentelle.

L'industrie dentellière est exercée en Belgique depuis plusieurs siècles et nos dentelles sont appréciées et recherchées dans le monde entier.

Notre pays possède donc un monopole de fait pour la confection des belles dentelles.

Chaque région dentellière confectionne un ou plusieurs genres de dentelles.

Les maisons les plus importantes emploient les meilleures ouvrières; il en existe d'habiles, travaillant à domicile ; un plus grand nombre n'exécute que certaines parties de la dentelle, travail auquel elles se sont spécialisées.

Certains centres, tels que Bruxelles, Malines, Binche, ont vu disparaître leurs spécialités originaires, qui sont confectionnées maintenant dans d'autres régions du pays.

C'est ainsi que la *Binche* se fait à Bruges et dans les communes environnantes ; la *Malines* à Turnhout et la *Bruxelles* ainsi que la *Duchesse* dans de nombreux villages flamands depuis Ninove, Haeltert, Erpe, Meire, etc.

Tous les efforts tentés pour maintenir ces genres de dentelle dans leurs centres d'origine ont et devront fatalement échouer, en présence des salaires supérieurs que procurent les industries diverses, les fabri-

ques, les ateliers, qui sont venus se fixer dans les villes importantes.

Binche a tenté de nombreux et infructueux essais pour conserver la confection de la dentelle dans sa région, et les villes qui voudront l'imiter subiront le même échec.

D'ailleurs, ces divers genres de dentelle sont confectionnés avec la plus grande perfection par nos ouvrières flamandes, procurant à celles-ci un gagne-pain que ne doivent pas leur enlever les femmes des grands centres, auxquelles le travail ne fera guère défaut, tout en étant mieux rémunéré.

Ainsi que le faisait remarquer le *Bulletin des Métiers d'art* [1], en septembre 1908, les industries à domicile assurent le supplément nécessaire pour constituer le salaire familial ; elles retiennent la femme au foyer et empêchent l'exode des campagnes.

C'est ce qu'ont compris, il y a plus d'un demi-siècle déjà, les fabricants de la capitale qui ont fait initier à la confection de la dentelle de Bruxelles et ses applications, ainsi que de la dentelle « Duchesse », un grand nombre d'ouvrières habitant les villages de la Flandre orientale.

Je crois aussi pouvoir signaler ici combien sont utiles et dignes d'encouragement les efforts de ceux qui veulent maintenir dans les villages des environs de Grammont la confection de la dentelle de Chantilly, si ravissante de finesse.

La piqûre des cartons ou parchemins.

On emploie pour la dentelle « Duchesse », pour la dentelle de « Bruxelles » et pour les divers points à l'aiguille, un papier spécial, sur lequel sont piquées, à la machine ou à la main, les *lignes des contours extérieurs* des dessins. Cela ne présente aucune difficulté d'exécution.

Il n'en est pas de même pour les autres dentelles ; dans chaque centre dentellier, *il existe à peine quelques piqueuses.*

C'est « une spécialité » que les exécutantes, si rares, ne montrent à personne ; elles travaillent isolément.

Or, une dentelle ne peut être confectionnée d'une façon parfaite que si les piqûres des cartons ou parchemins remis à l'ouvrière sont sans défaut.

Il en résulte qu'une ouvrière qui n'a pas de carton ou parchemin piqué est dans la situation d'*un artisan sans outil !*

Or, si des mesures urgentes ne sont pas prises à cet égard, nos centres dentelliers ne posséderont bientôt plus de piqueuses et certains dessins nouveaux ne pourront plus être appliqués en dentelles.

Des piqueuses devraient être chargées d'initier, *dans les centres dentelliers,* quelques élèves intelligentes de certaines écoles professionnelles et industrielles.

Une œuvre privée ne pourra obtenir le concours ni de dessinateurs ni de piqueuses. Ces spécialistes exigeront une *stabilité* de situation que seuls les pouvoirs publics sont à même de leur assurer.

Notons bien ceci : il est indispensable que le *dessin*, la *dentelle* et le *piquage* soient enseignés simultanément.

On formera ainsi une pépinière d'élèves connaissant *toutes* les branches du métier, et l'art de la dentelle sera maintenu et consolidé.

Les jeunes filles habitant les centres den-

1. V. plus haut p. 73.

telliers et complètement initiées à ces travaux transmettront aisément leur expérience aux autres ouvrières.

Apprentissage de la dentelle.

Afin de faire pénétrer le goût et la connaissance de la dentelle véritable dans les grandes villes, il serait très utile d'y voir enseigner dans les écoles professionnelles les principes élémentaires de la dentelle, comme cela se fait en France.

Ces principes élémentaires comprendraient la pratique nécessaire à l'exécution de quelques petites dentelles utilisables pour la fine lingerie (blouses, cols, etc.) ou pour la lingerie de ménage (napperons, taies d'oreiller, etc.) et enfin tous les ouvrages accessoires de la broderie.

C'est le plus sûr moyen d'encourager et de stimuler le zèle des élèves, qui apprécieront davantage l'intérêt pratique de leur apprentissage. Beaucoup de jeunes filles seront heureuses de pouvoir exécuter elles-mêmes un choix de dentelles suffisant pour occuper leurs loisirs et pour orner d'une note personnelle les mille riens qui entourent toute jeune femme intelligente et ménagère.

Cet apprentissage facilitera beaucoup le placement des jeunes filles se disposant à entrer dans les grands magasins de dentelle, de lingerie ou de couture, où il est indispensable d'être à même d'apprécier les dentelles.

École nationale dentellière. Régions dentellières.

Dans le but de rénover l'art de la dentelle, on a émis récemment l'idée de voir fonder une école nationale dans la capitale.

La réalisation de cette pensée est loin d'être désirable : *le remède serait pire que le mal,* car il aurait pour conséquence de troubler et de *ruiner définitivement les centres dentelliers.*

Il importe, au contraire, de ne pas désorganiser les principales sources actuelles de production. N'oublions pas que c'est grâce à l'habileté de nos ouvrières et aux congrégations religieuses des Flandres que l'on doit, en grande partie, le maintien de l'industrie dentellière belge.

Aucune atteinte ne peut être portée à cette production *régionale,* si l'on veut éviter de rendre plus malheureuse encore la situation, déjà si pénible, des dentellières.

Le nombre de celles-ci est trop considérable.

Et c'est dans de telles conditions que l'on voudrait fonder dans la capitale une école dentellière ou école nationale !

Si, pour fonder une école dentellière nationale à Bruxelles, on veut employer des ouvrières des Flandres ou d'autres centres dentelliers, on verra surgir de graves conflits dans la production de la dentelle et l'on verra aussi, hélas ! réduire davantage encore le salaire des femmes travaillant à domicile, dans leur province.

Au contraire, si l'on compte sur d'anciennes élèves des écoles primaires, sur des ouvrières de l'agglomération bruxelloise, pour fonder cette école nationale, non seulement on ne parviendra à former des dentellières habiles que dans un temps fort éloigné, mais on s'exposera au danger d'augmenter encore le nombre déjà trop élevé des ouvrières de ce métier.

Il en résulterait un ralentissement, plus

accentué qu'aujourd'hui, dans la vente des produits confectionnés dans les centres dentelliers, d'où une diminution des salaires.

Enfin, on verrait disparaître les traditions séculaires indispensables à la parfaite exécution de la dentelle.

Comme le disait si justement M. Vander Dussen, dans une notice sur l'industrie dentellière belge, il ne faut pas oublier que c'est surtout dans les Flandres que l'industrie dentellière constitue une importante ressource pour les classes pauvres. C'est grâce aux mesures prises naguère par un Ministre, M. Charles Rogier, à ses efforts constants et courageux, que l'on doit le relèvement des deux Flandres, qui étaient tombées dans une espèce de marasme industriel, accroissant le paupérisme dans des proportions effrayantes.

On se souvient de cette malheureuse époque où des milliers de pauvres Flamands se répandirent dans les autres provinces du royaume pour implorer la charité !

Peut-on songer à faire revivre cette pénible situation en désorganisant les centres dentelliers ?

Enfin, il convient de remarquer que les dentellières recrutées dans la capitale n'acquerraient jamais les qualités des ouvrières nées dans les centres dentelliers où elles se livrent à ce métier d'art depuis le plus jeune âge, guidées par l'expérience de leurs aînées.

D'autre part, les fabriques, les ateliers, les magasins de tous genres, ainsi que les emplois variés qu'offre une ville aussi importante que Bruxelles, attireraient fatalement les ouvrières que l'on y recruterait et leur feraient abandonner bientôt le métier de la dentelle.

Tous les esprits réfléchis reconnaîtront que ce métier ne peut et ne doit être exercé que *loin des grandes villes,* dans le calme des villages, et *accessoirement* aux occupations ménagères, c'est-à-dire près du foyer domestique.

Relativement au bien-être des classes pauvres, l'industrie dentellière présente le grand avantage de procurer de l'occupation aux femmes, elle permet à la mère de famille de contribuer aux frais du ménage, tout en surveillant ses enfants.

Gardons-nous donc de tarir cette source de gain si précieuse aux pauvres gens des centres dentelliers.

Œuvres privées.

Certainement, il faut rendre hommage au dévouement des œuvres privées qui prêtent leur concours et leurs efforts à la rénovation des arts et, en particulier, de la dentelle.

Leur rôle peut être très utile, en organisant des expositions d'art, en décernant des prix et en poussant à la mode de la dentelle dans les classes aisées.

C'est ce qui se fait à Paris notamment, où une œuvre privée fort importante, composée de dames appartenant, pour la plupart, à l'aristocratie, organise des expositions, des concours, distribue des prix de dessins exécutables et répand la mode de la dentelle dans les classes supérieures.

Mais en France le Gouvernement a compris qu'il ne pouvait laisser à aucune œuvre privée le soin d'organiser l'enseignement de la dentelle.

Une loi du 5 juillet 1903 a décrété cet enseignement dans de nombreuses écoles *des régions dentellières,* de façon à former sous le contrôle direct des pouvoirs publics des pépinières de femmes aptes à confectionner la dentelle avec une parfaite précision [1].

Imitation des dentelles.

Sous ce titre, je veux parler des *imitations de dentelles* qui inondent la Belgique.

M. Pierre Verhaegen, dans son volume des industries à domicile en Belgique, dit avec raison que l'Etat pourrait protéger plus efficacement qu'aujourd'hui la dentelle contre les imitations. De tout temps, le mot « dentelle » a désigné un produit fait à la main ; il est donc abusif de voir l'imitation bénéficier de la réputation des belles dentelles et se vendre *audacieusement comme dentelle véritable ou sous le nom d'une dentelle faite à la main.*

De pareilles impostures ne sont que trop fréquentes; elles établissent une confusion entre la dentelle à la main et l'imitation et mettent l'acheteur en défiance *contre les articles véritables.* Une marque distincte ne pourrait-elle être imposée à l'imitation ?

M. Verhaegen ajoute qu'à Paris la Chambre syndicale des broderies et dentelles est entrée dans ces vues et que, dans sa séance du 15 janvier 1901, elle insistait « pour que *toutes les imitations de dentelles* soient présentées comme telles au public, portant comme marque d'origine le mot *imitation,* et qu'elles cessent d'être mises en vente sous une désignation quelconque faisant confusion ».

Il faut espérer qu'une mesure analogue sera prise en Belgique, afin d'éviter toute confusion et de rassurer les acheteurs.

La crise dentellière.

Cette crise est due à diverses circonstances, parmi lesquelles il convient de signaler la concurrence faite par les produits étrangers, l'insuffisance des débouchés de vente, les prélèvements importants exercés par les intermédiaires et enfin l'absence de réglementation de la production et de la vente.

Il importe, enfin, d'attirer l'attention sur la situation faite à nos ouvrières dentellières.

Salaire des ouvrières.

C'est une question capitale qu'il faut s'attacher à résoudre, dans l'intérêt même du maintien de l'art de la dentelle en Belgique.

L'avilissement des salaires est la cause première de la disparition, que nous déplorons, de nombreux centres dentelliers, où l'on confectionnait, il y a quelque temps encore, de ravissantes dentelles, dont le style est très recherché.

Ainsi que je le dis plus haut, la création d'usines, de fabriques de tous genres, a fait déserter la profession de dentellière par

1. Le *Bulletin de l'office des métiers et négoces* a publié, dans son numéro du 15 avril 1909, une note concernant la manière dont cette loi est appliquée en France. Le *Bulletin des Métiers d'art* a déjà précédemment appelé l'attention sur le double caractère du mouvement dentellier en France, à la fois technique et artistique. V. *Bulletin des Métiers d'art,* 8e année, p. 73. V. aussi la préface de M. E. Gevaert, à la brochure : *Les dentelles à l'aiguille,* par M. A. Carlier.

de nombreuses ouvrières qui sont allées peupler les établissements industriels, abandonnant le foyer familial, au grand détriment de la morale et du bien social.

Les renseignements que j'ai recueillis dans les régions dentellières montrent la situation sous les couleurs les plus sombres et il est impossible de rester indifférent à la détresse dans laquelle sont plongées les femmes travaillant à domicile : dans certaines localités, il y a des ouvrières sans travail, d'autres gagnent à peine de 50 à 60 centimes journellement , et c'est ainsi que la plupart des dentellières sont à la merci des intermédiaires qui leur imposent très souvent leurs prix et leurs conditions d'achat.

Enfin, dans de nombreuses communes industrielles, les mères défendent à leurs enfants d'apprendre la dentelle, préférant les envoyer aux fabriques et aux usines.

Ce que je dis à ce sujet ne constitue pas une simple affirmation; tout cela résulte des faits eux-mêmes.

Déjà avant 1902, M. Pierre Verhaegen, qui a étudié attentivement la question dentellière, signalait d'une façon précise et édifiante la profondeur du mal; mais aucun remède n'y a été apporté jusqu'ici (voir le Salaire, tome II, page 33, *Traité des industries à domicile en Belgique).*

La même situation existe en France, où elle affecte de nombreuses industries à domicile, et notamment les travaux de lingerie, les confections diverses, la fabrication des fleurs artificielles, etc.

Cette question de salaires a attiré l'attention de nombreux membres du Parlement français, parmi lesquels se trouve M. le comte de Mun.

La crise dentellière ne pourra être efficacement combattue et vaincue que par une réglementation de la production et de la vente, envisagée dans l'ensemble des centres dentelliers et d'accord avec eux.

Ce doit être l'œuvre d'une importante société ou d'un autre organisme, *ayant des affiliations syndicales dans les régions dentellières,* et dont le but sera :

a) De renforcer les débouchés actuels de vente, surtout à l'étranger;

b) D'en procurer de nouveaux ;

c) De faire disparaître les procédés de certains intermédiaires, en tant que ces procédés atteignent abusivement le salaire des ouvrières ;

d) D'apporter dans le dessin et dans la confection de la dentelle tous les soins et tous les perfectionnements que la science met à notre disposition ;

e) De protéger plus efficacement qu'aujourd'hui la propriété des dessins ou d'en créer un grand nombre de nouveaux.

On devra aussi s'efforcer de faire pénétrer davantage dans les classes aisées le goût artistique, la beauté des véritables dentelles. Trop peu de dames, parmi les acheteuses, savent apprécier les qualités des dentelles faites aux fuseaux ou à l'aiguille, et beaucoup se laissent tenter par les imitations sans nombre qu'invente le machinisme moderne, mais qui ne peuvent avoir qu'une durée éphémère, comme tout ce qui est vendu à bon marché.

Parmi les causes de la crise dentellière, il convient de signaler encore les droits de douane élevés perçus à l'exportation des produits. Il est nécessaire d'appeler l'attention du gouvernement sur ce point.

Enfin, le devoir de l'État est de veiller à l'observation rigoureuse de la loi du 16 août 1887, portant réglementation du paiement du salaire — loi qui est journellement violée dans les centres dentelliers.

Certaines dispositions de cette loi seraient utilement abrogées, notamment celles qui concernent la vente des étoffes et des marchandises aux ouvrières. Le salaire devrait toujours être payé exclusivement en monnaie métallique ou fiduciaire.

Enfin, une bonne organisation syndicale permettra aux ouvrières dentellières d'acheter, en commun, le fil et les autres accessoires du métier.

Conclusion.

Les pouvoirs publics peuvent se borner, pour consolider l'art national de la dentelle, à subsidier plus largement les écoles professionnelles, industrielles ou les autres écoles similaires, *surtout dans les centres dentelliers,* afin d'y créer de simples pépinières d'élèves, non pas dans le but de faire une concurrence aux ouvrières, mais uniquement pour assurer l'apprentissage de toutes les branches de la confection de la dentelle : le dessin, la piqûre des cartons ou parchemins et la dentelle même.

D'autre part, la société ou l'organisme créé sur les bases précisées ci-dessus, et aidé de l'appui et du concours des pouvoirs publics, rendrait un immense service à l'industrie et à l'art de la dentelle en Belgique. Son action aurait pour résultat de relever le salaire des ouvrières ; elle organiserait méthodiquement le travail, la production et la vente.

Cet organisme inspirerait une confiance absolue à tous les producteurs, il consoliderait un art national et rendrait prospères de nombreuses communes du pays.

L'étude à laquelle je me suis livré pour saisir les causes de la crise dentellière, — étude corroborée par une enquête approfondie dans les régions où la dentelle est spécialement confectionnée, — m'a amené à exposer la question dans ses détails, afin de permettre au public d'apprécier toute la profondeur du mal.

D'autre part, les dentellières et tous ceux qui connaissent leur situation m'ont unanimement exprimé leur espoir : celui de voir enfin rénover l'art national de la dentelle, augmenter les débouchés de vente et relever le salaire de milliers d'ouvrières travaillant à domicile.

Aucun effort ne peut être négligé, non plus, pour garder la réputation mondiale de nos dentelles ; il faut, si l'on veut atteindre ce but, lutter avantageusement contre la concurrence étrangère, en ne se bornant pas à reproduire les anciens genres de dentelles, mais aussi en créant de nombreux dessins nouveaux, basés sur les traditions si bien fondées, développer la vente et perfectionner davantage encore l'art et la main-d'œuvre de cette noble industrie.

ADOLPHE PIRON.



ENTRE L'ART PUR ET L'ART APPLIQUÉ.



IL semble, à première vue, tant nous y sommes habitués, qu'il dut toujours avoir existé une distance hiérarchique entre les beaux-arts, apanage d'une caste supérieure, et les arts appliqués, abandonnés à la plèbe.

En fait, cette distinction, cette séparation — je dirai même ce divorce, tant intime était l'union — ne remonte qu'à la Renaissance et fut consommée seulement après que l'orgueil des beaux-arts les eut cantonnés dans l'art pur, arborant cette devise parfaitement égoïste : L'art pour l'art.

Je le sais bien, les théoriciens de l'art pour l'art exaltent le sublime désintéressement des contingences matérielles, le splendide isolement de l'artiste absorbé dans son œuvre et préservant son génie créateur de toute préoccupation étrangère à l'expression intégrale des images conçues par son cerveau inspiré.

Il faut déchanter : trop souvent, l'envolée parnassienne de ces esthètes s'est abattue sur les tréteaux du cabotinage. Que l'artiste exalté par la gloire entrevue considère dans son œuvre le mémorial de son génie, cette pensée est noble et je veux écarter de mon esprit tous les petits calculs moins élevés qui inquiètent, qui doivent souvent inquiéter, les trop nombreux confrères d'une carrière très encombrée. Mais on me permettra de reporter un complaisant souvenir vers ces artistes moins préoccupés du souci de leur gloire que de la destination de leurs œuvres, vers ces maîtres primitifs qui sincèrement pouvaient dire : *Dilexi Domine decus domus tui,* et pour la glorification desquels se vérifie si bien cette autre parole : Cherchez avant tout le royaume de Dieu et le reste vous sera donné au surplus.



Ce qu'est devenu l'art pur, indépendant, libre jusqu'à la licence, il me serait assez difficile de l'exposer ici et la mission que s'attribuait Savonarole ne me convient point. Mon but est autre et je voudrais montrer combien malheureuses furent pour l'art tout court les conséquences de l'orgueil des beaux-arts. Car cet orgueil s'est traduit pratiquement, non par la division des artistes en deux tribus, poursuivant parallèlement leur voie, ce qui n'eût fait, en somme, qu'élargir le champ des cultivateurs de beauté, mais par l'asservissement, aux artistes sans frein, de l'art utile, de l'art à destination, de l'art appliqué au sens le plus large du mot.

Dans le domaine du beau, que l'on a défini la splendeur du vrai, la confusion, le désordre, le défaut d'équilibre et de logique, l'absence de coordination des moyens ne peuvent se faire pardonner par le talent et la virtuosité.

Il est une autre conséquence, moins spéculative, en raison de son caractère social, c'est la répercussion sur les arts mineurs, sur l'industrie, sur l'ouvrier d'art, d'une situation qui les réduit au rôle d'outils intelligents employés à de mauvaises reproductions.

Mais avant de développer ces idées, avant de les mettre en lumière par des exemples et des antithèses, il ne sera pas inutile d'examiner si les artistes seuls sont responsables d'une situation contre laquelle un mouvement de réaction très sérieux progresse trop lentement encore.

J'accuserai, sans crainte, l'éducation intellectuelle de nos artistes par les historiens d'art qui ne sont qu'historiens, les littérateurs esthètes nuageux, et les critiques, journalistes encenseurs ou méchants.

Je laisserai ces derniers à leurs fonctions rétribuées; je vous dispenserai et dispenserai les artistes d'aller chercher des leçons dans les monographies très bien écrites, mais qui nous apprennent surtout les dons ataviques et les relations du héros avec les menus incidents de sa carrière et les rêveries de son poète.

L'historien a une responsabilité dont il ne s'est point douté peut-être, une responsabilité indépendante de sa sincérité et que son mérite d'historien ne fait qu'augmenter.

Ceci demande un mot d'explication.

Il y a plusieurs manières de concevoir l'art et son histoire. On peut, et c'est le cas général, apporter à cette étude un enthousiasme qui n'exclut nullement la préoccupation de justice, quoique l'admiration finisse par l'emporter, je ne dis pas sur l'impartialité, mais sur l'appréciation indépendante des œuvres.

L'historien, qui n'a d'autre but que le vrai, se garde avec raison de juger l'artiste sans l'avoir préalablement situé dans son ambiance, et c'est ainsi que l'histoire de l'art est la plus intime, la plus complète, la plus attachante; elle est une reconstitution détaillée d'une époque, d'un milieu, d'une société tout entière ; elle ne peut rien négliger des idées ni des mœurs pour comprendre la pensée de l'artiste, éclairer son œuvre. Et toutes ces contingences expliquent, si elles n'excusent, atténuent, font admettre qu'il ait fait ce qu'ont fait ses maîtres, ce que goûtaient ses contemporains, ce que les éloges qu'on lui a prodigués feront imiter par ses élèves, ce que les lecteurs de l'historien admireront, imiteront à leur tour.

Mais il y a une autre manière d'écrire l'histoire de l'art que celle qui s'enquiert surtout de l'enchaînement des écoles et supplée aux filiations par les concomitances externes pour arriver à l'hymne final, au développement toujours ascensionnel des beaux-arts.

Il y a une autre manière que celle qui, philosophant sur l'art ou autour de l'art, considère l'artiste comme un être passif qui reflète son époque et n'a de vertu propre et d'action didactique sinon par la virtuosité de son pinceau, la fougue de son pouce, le développement de son instruction spéciale.

Il y a une manière qui, tout en réservant pour l'artiste les circonstances atténuantes ou militantes auxquelles j'ai fait allusion, considère l'œuvre, abstraction faite de l'homme et de l'époque, à la lumière des principes souvent oubliés de tout art et de toute beauté. Cette méthode est plus aride, elle se prête moins aux parenthèses littéraires, elle a le grave inconvénient de mécontenter ceux qui s'intéressent à l'artiste plutôt qu'à l'œuvre, à la réputation de l'un plutôt qu'à l'influence didactique de l'autre. Mais cette méthode à elle

seule est vraiment utile au développement harmonieux des arts et, jointe à l'autre, elle lui est un indispensable correctif, si l'on veut donner à l'ouvrage une conclusion pratique.

Vous n'attendez pas de moi, aujourd'hui, un cours complet d'histoire de l'art. Vous me permettrez aussi de négliger, pour abréger, de couvrir de fleurs, qu'elles méritent d'ailleurs, les victimes que je serai obligé de sacrifier pour l'exemple. Il en fut, du reste, déjà dit tant de bien que l'on peut, sans scrupule, enlever quelques rayons à leur gloire. Voyons donc ce qu'il advient, selon que les artistes observent ou dédaignent quelques-uns des principes essentiels qui doivent les guider : la subordination de l'œuvre à sa destination ; la prééminence de l'architecte dans la collaboration des beaux-arts ; le respect des matériaux et de la technique propre à chacune des diverses manifestations de l'art décoratif, c'est-à-dire de l'art complet.



Et, tout d'abord, jetons un coup d'œil sur la situation présente. Peu d'époques furent aussi fécondes ; mais s'il fallait, d'après elle seule, définir les beaux-arts, on serait tenté de faire intervenir comme élément essentiel de cette définition l'inutilité. Et de fait, dans la hiérarchie artistique, qu'est-ce donc que nous sommes accoutumés de placer au premier rang ?

Le tableau sans destination, celui qui brigue l'hospitalité d'un musée. La sculpture sans souci d'emplacement, abstraction faite de celui que je viens d'indiquer, l'architecture monumentale derrière laquelle on mettra ce que l'on pourra. Voilà les plus nobles productions du fécond triumvirat moderne. Je ne chicanerai pas sur la qualité. J'irai même, si l'on veut, jusqu'à approuver une certaine logique d'un mont des arts construit d'après les mêmes principes. Cette architecture de façade conviendrait vraiment à hospitaliser un grand nombre de ces œuvres d'art, pures de toute compromission avec le monde réel.

Pas moins n'est-il regrettable que, parmi les sérieux talents, si peu s'emploient à diriger dans une voie moins banale les industries qui, aujourd'hui, vulgarisent la laideur et pourraient aussi bien introduire dans la maison de tous plus de réelle beauté et dans la vie plus de jouissances esthétiques qui la rendent moins veule.

Cela est vrai, mais encore faudrait-il que les artistes sachent, en admettant qu'ils veulent.

Ils ne savent point, parce que, dans leur dédain pour les arts mineurs, alors même qu'ils condescendent à s'occuper d'art appliqué, ils émettent la prétention de n'être point entravés par les exigences du métier. Leur intervention se borne fatalement à jeter sur le papier d'inexécutables projets, qu'ils se plaignent de voir massacrer par l'artisan.

D'ailleurs, les artistes entre eux ne comprennent guère mieux la solidarité du travail.

Combien malaisément le sculpteur et le peintre supportent la suprématie de l'architecte. Ils l'admettent si peu que l'on voit parfois renverser les rôles, témoins le temple élevé aux *Passions humaines,* de Lambeaux, et cette grande peinture intitulée *Prométhée,* pour laquelle le catalogue d'une



TABERNACLE A L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME
AU DELA DE LA DYLE, A MALINES.

des dernières triennales suggérait en sous-titre une vague destination : Université ou local de société savante.

Elles ne sont pas moins révélatrices les discussions que provoquèrent les peintures décoratives de Montald, destinées au vestibule du Musée Ancien. On put mettre en doute les intentions de l'architecte, tellement peu sa construction semble avoir prévu l'intervention du peintre, et on souhaita pour ces décorations que fût construit un édifice où elles seraient présentées dans la forme favorable qui en aurait révélé la splendeur poétique.

Autrefois, le sculpteur-architecte Faidherbe, quand il édifia l'église de Notre-Dame de Hanswyck, réussit à masquer par ses hauts-reliefs les erreurs et les faiblesses de sa construction. On verra, dit-on, à la prochaine exposition le pavillon de la ville d'Anvers affirmer l'immobilisme bouddhiste de l'ancienne métropole des arts par la reproduction d'un édifice construit sur les données de Rubens, qui, lui aussi, prétendit imposer à l'architecte ses fantaisies décoratives.

Si nous demandons à la psychologie de l'art contemporain d'expliquer cette néfaste indépendance qui divise les beaux-arts, elle répondra que depuis la Renaissance païenne la gent artistique pratique de moins en moins la vertu qui assura l'unité merveilleuse de nos grands monuments chrétiens : l'abnégation.

Chacun, dans le travail commun, cherche trop à faire valoir sa participation.

L'architecte, cantonné dans l'objet immédiat de son art, ne sait plus prévoir le rôle assigné à ses collaborateurs ; il n'a plus l'autorité qui maintiendra leur concours dans les strictes limites d'une subordination nécessaire.

Le sculpteur et le peintre envahissent l'édifice comme un musée conquis à l'exhibition de leurs chefs-d'œuvre.

L'architecte a prévu des mosaïques, des fresques, des vitraux, des tapisseries; le peintre n'a conçu que des tableaux, et à ces matières diverses il impose la même fonction, quand il ne lui est pas loisible d'y substituer la toile peinte de sa main : l'art appliqué traduira celle-ci avec la plus grande fidélité possible.

Le sculpteur ne se soucie guère plus des matériaux qui lui sont confiés. Que le praticien en pierre, en marbre, en bronze ou en bois, que le ferronnier ou l'orfèvre s'en tirent comme ils pourront avec le moulage ou la maquette; l'artiste s'occupera du morceau qu'il pourra signer en bonne lumière.

Il arrive bien souvent que l'architecte, instruit par quelque néfaste collaboration, se croit mieux avisé en s'adressant directement aux praticiens ou peintres décorateurs dont la capacité professionnelle l'emporte trop sur leur formation artistique. J'entends par là que ces artisans, impuissants à créer, adaptent avec plus ou moins d'à-propos les conceptions des maîtres anciens. Telle est souvent la maladresse des adaptations qu'on en est venu à leur préférer une copie plus servile. Mais cette quasi-copie encore ne met pas à l'abri de l'erreur. C'est ainsi que le curé de ma paroisse a cru bien faire en faisant copier ou à peu près la tour du Saint Sacrement d'une église de Louvain ; seulement, il a collé contre le pilier d'entrée du chœur un monument conçu pour être isolé

et devant cette tour il a placé un autel, sur le côté, un peu en retrait, mais également indépendant ; un petit escalier en pierre, avec rampe en fer, permet d'atteindre le tabernacle. Tous ces éléments sont parfaitement corrects, en tant qu'empruntés à la même époque, et travaillés avec soin. Pourtant, leur ensemble ne nous satisfait nullement.

J'ai choisi à dessein cet exemple, parce que la valeur des modèles y est incontestablement étrangère à l'insuccès du résultat.



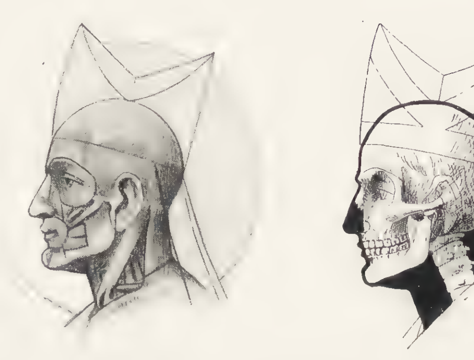
En accusant l'insuffisance de nos architectes et des artistes décorateurs, il convient peut-être d'invoquer à leur décharge,



GRAPHIQUE DE MISE EN PLACE
ET ÉTUDE AU TRAIT.

quoique cela puisse paraître paradoxal, la trop grande extension de leurs connaissances.

L'éclectisme de l'enseignement officiel inscrit au programme la pratique de tous les styles. Cette vaste érudition ne se peut acquérir qu'aux dépens de l'étude approfondie des parties ou, ce qui est plus grave, elle s'acquiert aux dépens de l'étude des



RECHERCHE DE L'OSTÉOLOGIE
ET DES MUSCLES DE LA TÊTE.

principes essentiels à toute architecture, à tout art.

Aussi, on ne compose plus, on emprunte ; on ne crée plus, on imite.

Il est vrai que, pour abuser de l'archéologie, les architectes modernes ont rencontré dans la mode un auxiliaire qui vous doit, Mesdames, une bonne partie de sa puissance.



PEINTURE PLATE A CERTIS.

La mode s'est emparée des styles. Avec l'inconstance qui la caractérise, elle en fait une effrayante consommation.

Elle change de goûts avec une telle facilité, que celui qui ne peut se résoudre à transformer son home dès que tombent ou poussent les feuilles, adopte une solution moyenne : la maison éclectique. Une salle à manger renaissance ouvre sur une véranda vaguement orientale, mais communique, d'autre part, avec un salon aux teintes douces, en style Louis... peu importe le chiffre.



PEINTURE DÉCORATIVE A FAIBLE MODELÉ.

Montons, c'est le bureau empire, le fumoir gothique, la chambre à coucher en modern-style anglais et le boudoir esthétique. Mais il y a plus de styles que d'appartements, et cela nous évite l'uniformité dans l'éclectisme !

Je crois inutile d'exposer à votre bon sens les absurdités de cette théorie empirique. Je reconnais qu'elle est servie par de très habiles artisans et fait la fortune des antiquaires. Elle n'en est pas moins antiartistique.



GRAVURE SUR CUIVRE.

Mais les essais même de la réaction et particulièrement les incohérences que notre art nouveau s'est permises prouvent surabondamment combien peu nos artistes étaient préparés à l'application de leurs talents aux métiers d'art.

Jamais mieux ne s'est dévoilée la déplorable séparation entre l'art pur et l'art appliqué. Jamais plus tangible n'ont paru les erreurs et les lacunes de l'enseignement esthétique, conséquences de l'orientation exclusive vers le grand art et de cette spécialisation aussi funeste que l'est dans l'industrie l'extrême division du travail.



Quel est le remède à cette situation ?

Ce remède, Messieurs, j'en reparlerai avec d'autant plus de conviction que je me suis d'abord trouvé plus sceptique quant à son efficacité.

Le bon curé Van Drogenbroek se permettait de guérir les malades condamnés par la Faculté. Il avait observé que la bonté divine a placé le remède à côté du mal. Une maladie règne-t-elle habituellement dans une localité, là aussi se trouveront les plantes, les simples, qui serviront à la combattre. Ainsi... mais je n'ai pas le diplôme qui me permettrait légalement de parler de ces choses...



VITRAIL.

Pour guérir notre infirmité artistique, causée, du reste, par l'absorption trop grande de conserves étrangères étiquetées *Art classique* et de leurs contrefaçons marque « Renaissance », le remède indiqué, c'est, tout simplement, la plante qui pousse chez nous et que la culture de serre chaude n'a point dénaturée ; la plante méprisée par les docteurs officiels, mais de laquelle d'humbles petits frères savent exprimer les sucs régénérateurs.



AFFICHE.

C'est en plaçant l'étude du moyen âge national à la base de leur enseignement que les écoles Saint-Luc ont conquis dans l'art utile une place que l'enseignement officiel ne lui dispute plus, un mérite qui n'est plus décrié que par l'aveu-



MOSAIQUE.

glement anticlérical ou quelques marchands délogés du temple, par le dégoût du clergé pour les bondieuseries de Saint-Sulpice et d'autres qui ne valent guère mieux.

à l'institut Bethune, au moment où il allait les effacer pour les remplacer par d'autres non moins instructifs. Il s'agit de l'étude de la figure humaine dans l'art industriel.


ÉMAIL CLOISONNÉ.


DESSIN CONVENTIONNEL D'APRÈS RELIEF.


BRODERIE.

Pas n'est besoin de défendre les Frères contre ces détracteurs intéressés de leur œuvre. Il n'entre d'ailleurs pas dans mon plan d'envisager l'art religieux comme tel. J'ai en vue la régénération de l'art dans sa fonction décorative. Mais comme il faut me borner, je choisirai, pour démontrer la valeur de la méthode dite médiévale, quelques exemples dont l'opposition sera, je l'espère, suffisamment suggestive et je les choisirai parmi les applications directement dérivées de la peinture, cet art que nos adversaires présentent comme le côté faible des écoles Saint-Luc.

Je pourrais résumer cette démonstration en quelques photographies de dessins pris au tableau noir de la classe du R. F. Fidèle, Nous voyons successivement : Un graphique de mise en place et une étude au trait ; la recherche de l'ostéologie et des muscles de la tête. (On a dit que les Frères négligeaient l'anatomie.) Suivent les applications : peinture à plat avec certis ; gravure sur cuivre ; peinture décorative à faible modelé ; affiche ; mosaïque ; vitrail ; émail cloisonné ; broderie d'application. Passons à l'étude du relief et, après le dessin, nous voyons l'application à la sculpture et même au fer forgé.

Voilà, succinctement exposé par l'image, le principe essentiel de la méthode de Saint-Luc, que l'on trouve exprimée dans la devise du *Bulletin des Métiers d'art :* L'art est esprit et l'art est matière.



FER FORGÉ. SCULPTURE

Nous allons voir maintenant comment le moyen âge s'en est également inspiré, tandis que, depuis la Renaissance, les arts purs ont peu à peu asservi les industries artistiques; les conséquences de cette déplorable confusion vous apparaîtront aussitôt.

A l'origine même de l'art pictural, nous trouvons la mosaïque et la fresque. Les grandes surfaces des murs et des voûtes byzantines et romanes appelaient naturellement cette décoration, à laquelle les clôtures diaphanes de la période ogivale devaient, dans une large mesure, substituer le vitrail.

Sous quelque forme qu'il se manifeste, nous voyons toujours le peintre du moyen âge respecter le caractère de clôture des surfaces qu'il est appelé à décorer. Et j'insiste sur ce point, car il est essentiel au respect dû à l'œuvre de l'architecte, et cette loi explique mieux qu'une soi-disant ignorance des règles de la perspective certaines figurations conventionnelles des constructions indispensables à la clarté des sujets représentés. Cette même loi justifie les fonds plats derrière les figures et la sobriété des effets d'ombre et de lumière. En un mot, toute la stylisation médiévale est raisonnée, logique et faite d'abnégation.

Voyons ce qu'elle devient, alors que l'artiste affranchi a comme première préoccupation de montrer sa science et sa virtuosité.



LE MUGUET ET SES INTERPRÉTATIONS DÉCORATIVES.



LE MUGUET ET SES INTERPRÉTATIONS DÉCORATIVES.

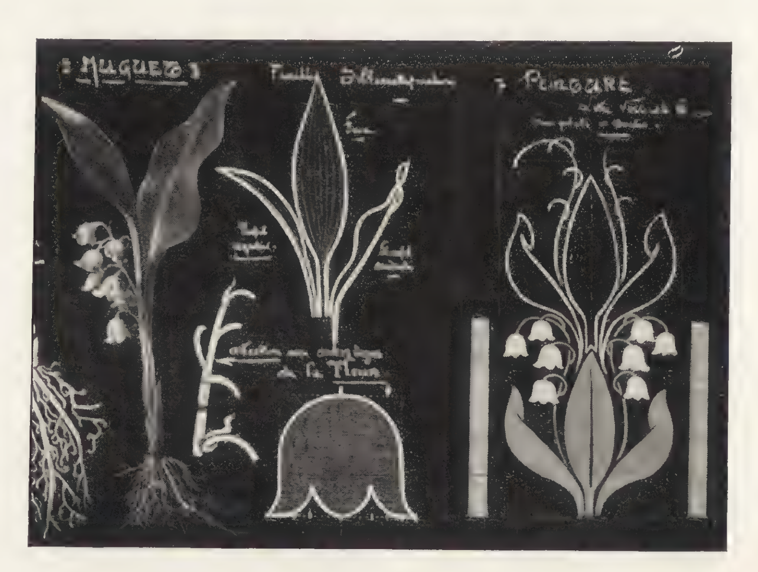
la fois à l'architecte et au sculpteur : il ne reste plus qu'à percer le plafond, comme le fit Véronèse au palais ducal de Venise.

Il nous fait sourire le philistin qui, sans égard pour la rosace en plâtre de son plafond, suppose son lustre suspendu au fil d'un invisible aéroplane, au milieu des hirondelles, dans le bleu tendre d'un ciel agrémenté de nuages ouatés. Les lourds cadres dorés de Véronèse ne sont pas plus constructifs et les hirondelles bourgeoises ne m'inquiètent pas davantage que tout le personnel olympique évoluant ou assis dans le ciel vénitien.

Que reprochons-nous à nos pauvres décorateurs en bois et marbres ? On a tant

Une des première antithèses se rencontre à Orvieto, dans la chapelle du dôme, dont le peintre de Fiesole commença la décoration des voûtes (chœur des prophètes), travail immédiatement continué par Signorelli. *L'Appel des élus et la résurrection de la chair* gardent, dans une certaine mesure, le respect des principes. Mais, dans la *Condamnation des damnés,* le trompe-l'œil triomphe avec l'étalage de la science des raccourcis et de l'anatomie. C'est bien pire encore dans le panneau de *La fin du monde,* où il devient difficile de distinguer à quel endroit l'architecte a cédé la place au peintre.

Avec Raphaël et Michel-Ange, nous atteignons la confusion complète des beaux-arts. Le peintre se substitue à



LE MUGUET ET SES INTERPRÉTATIONS DÉCORATIVES.



JUGEMENT DERNIER. FRESQUE DE FRA ANGELICO.
ACADÉMIE DE FLORENCE.

admiré devant eux les grands maîtres du mensonge artistique. Encore que leur dessin, leur coloris, leur puissance d'imagination soient à leurs mensonges une circonstance atténuante jusqu'à faire pardonner les torticolis qu'ils nous occasionnent, il n'en est pas moins vrai que, il y a peu d'années encore, ceux qui acceptaient la Renaissance en bloc ne laissaient pas les ciceroni seuls à s'enthousiasmer pour la splendeur du faux. Le trompe-l'œil apparaissait comme le triomphe de l'art italien.

Renchérissant sur l'erreur des maîtres, les disciples perdirent toute mesure. Il n'est pas rare de voir le peintre appeler à son secours le sculpteur pour compléter l'illusion de ses dioramas et l'art décoratif se confondre avec la décoration théâtrale.

Voulez-vous un exemple : c'est dans une église de Pérouse, autrefois occupée par les jésuites.

Voici comment on s'imagina de décorer l'arc aveugle qui termine un transept. Du cintre tombent des draperies aux plis tumultueux, de part et d'autres un ange les écarte pour découvrir une perspective aérienne peinte, au milieu de laquelle l'architecte a oublié une fenêtre, désormais suspendue dans l'espace. Cela ne gênait pas nos artistes, mais leurs génies, se trouvant à l'étroit dans la vaste surface du mur, se sont entendus pour envahir les murailles d'à-côté. Si intime est la complicité, qu'elle réussirait parfois à nous faire illusion, n'était la collaboration imprévue de quelque araignée qui vient tisser sa toile en dépit des lois les plus élémentaires de la perspective. D'un bras peint, l'ange soulève la draperie moitié peinte,



DÉCORATION DE VOUTE PAR FRA ANGELICO.
CHAPELLE DE NICOLAS V AU VATICAN.

Les adversaires de l'art médiéval n'invoquent pas cet argument quand ils préconisent l'éclectisme dans l'art chrétien.

Quoi qu'il en soit, les générations d'artistes se succèdent qui, sur la foi de leurs maîtres, vont en Italie s'inspirer du génie antique réveillé de ses cendres. Ils vont, le temps les presse ; les primitifs ne les arrêteront point à Padoue, à Florence. Un salut aux Rubens des *Offices* et les voilà à Rome, à la Sixtine, devant le maître Michel-Ange, et ils admirent dans toute son ampleur le triomphe de l'art académique. Et ils reviennent confirmés dans leur foi artistique, par le divin athlète qui juge les lutteurs !

Demandez à ces peintres ; demandez à ces sculpteurs une œuvre religieuse.

Ils nous ont donné les anges de salle de bain qui flanquent un autel à l'église Notre-Dame-au-delà-de-la-Dyle. Ils ont juché une superbe Minerve sur un mausolée catholique dans le déambulatoire de la métropole (monument de Prosper Ambroise, comte de Précipiono, général des armées de Charles II). Toutes nos cathédrales sont transformées en musées païens.

moitié sculptée ; l'autre bras, armé d'une trompette thébaine, appartient au sculpteur, car il projette sur le ciel peint une ombre révélatrice. L'association des deux arts continue par un équitable partage : une aile à chacun et à chacun une jambe ! Vous n'ignorez pas, en effet, qu'au temps de la Renaissance les anges avaient adopté cette mode, qui, l'an dernier, provoqua quelque émotion sur les champs de courses.

On m'a même dit que la Commission des monuments s'est attribué comme principale mission de veiller à les conserver tels quels.

Mais j'ai volontiers cité les exemples que j'avais pour ainsi dire sous les yeux, pour vous montrer combien ils sont répandus, pour vous montrer que l'artiste vers où qu'il se tourne pour demander des maîtres qui le guident, rencontre partout les productions les plus hétéroclites dans la plus odieuse promiscuité. Et, naturellement, il réclame pour lui-même l'indulgence dont on est accoutumé d'user envers ces maîtres, qu'ils s'appellent Rubens, ou Michel-Ange, ou Bouguereau, ou Portaels.



FUNÉRAILLES DE SAINTE URSULE (DÉTAIL) PAR CARPACCIO (VENISE).

Et il en vient à se rallier à cette théorie brutale que j'entendis un jour proclamer par Jef Lambeaux : De la patte ! De la patte, rien que de la patte !

Quoi d'étonnant, dès lors, si le jury appelé récemment à couronner un projet de mémorial à Jean de Ruysbroeck n'ait pas trouvé parmi la quarantaine de concurrents celui qui ait réussi à rendre la physionomie du mystique admirable, à concevoir le monument idoine à l'emplacement prévu ?

Nos artistes cherchent à produire un beau *morceau,* peu les trouble ce que ce morceau exprimera : ils trouveront toujours un esthète pour expliquer l'énigme.

Ce qui nous peine davantage, c'est de trouver des littérateurs d'art, très appréciés en haut lieu, assez aveugles pour conclure de cet échec à la désignation d'office d'un sculpteur non mieux préparé pour réaliser l'intention du comité......

Ce qui nous choque, c'est de voir ces



L'ÉCOLE D'ATHÈNES, FRESQUE DE RAPHAËL.

mêmes littérateurs apposer, sans plus s'enquérir, une étiquette Saint-Luc sur toutes les pâtisseries à prétention gothique par lesquelles l'un ou l'autre architecte a cru donner au Ruysbroeck l'ambiance de son temps.

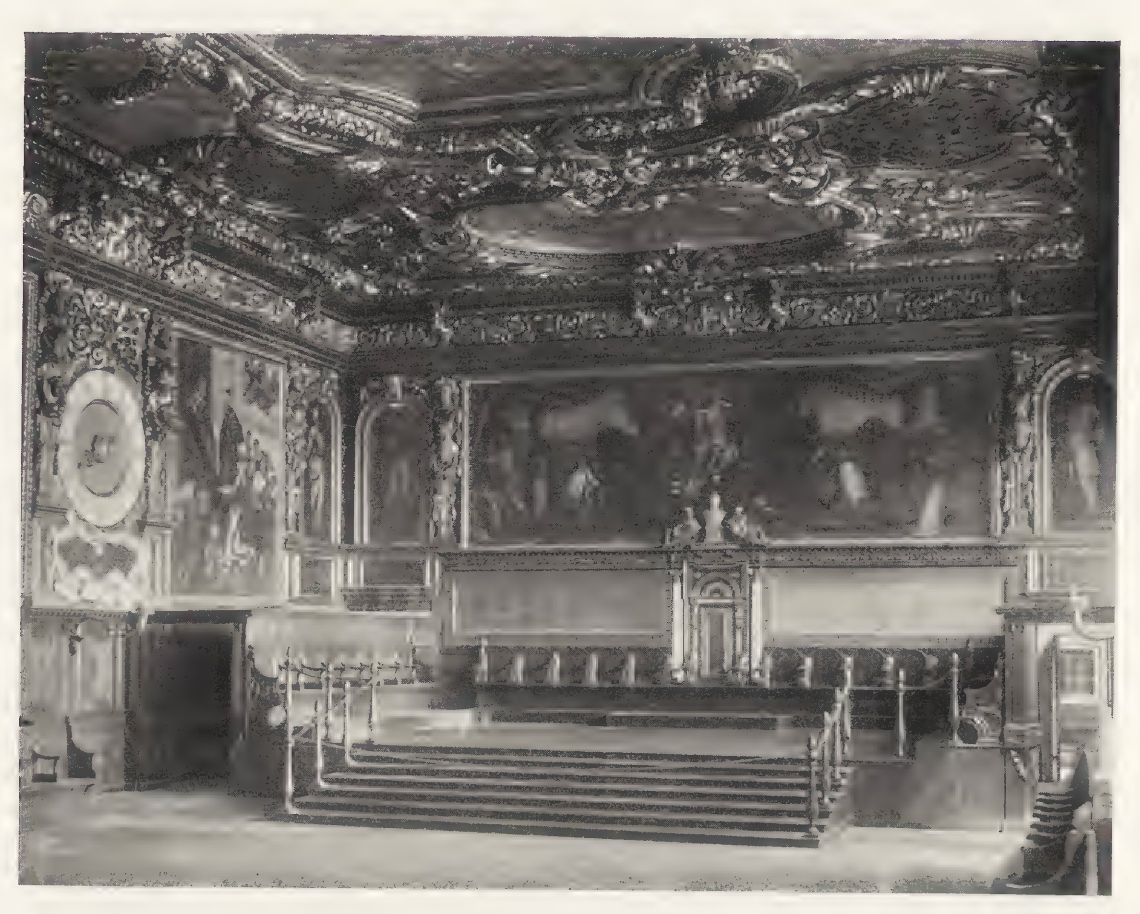
Des expériences de ce genre font comprendre que l'on ait pu réserver au moyen âge le titre d'art chrétien. Mais cette appréciation n'exclut pas l'espérance de voir notre siècle offrir à Dieu mieux que les reliefs de nos aïeux ou la contrefaçon de leurs créations géniales.

Seulement, après des siècles d'erreur, il était nécessaire de retremper l'art aux sources impoluées du beau religieux, et ce fut le mobile catholique dans la fondation des écoles Saint-Luc.

Ce but seul doit leur mériter les sympathies. Il n'est pas unique, mais je n'insisterai point pour toucher la fibre très sensible du sentiment national, ni pour montrer l'important secours apporté par les architectes de Saint-Luc pour la restauration et la conservation de nos vieux monuments. Je ne veux voir là que des corollaires, d'heureuses conséquences à côté d'un but plus lointain, mais non moins fécond en ré-



FRESQUE ITALIENNE (XV[e] SIÈCLE). DÉTAIL.
APPARTEMENTS BORGIA AU VATICAN.



SALLE DU SÉNAT AU PALAIS DES DOGES A VENISE.

sultats : la rénovation de nos industries d'art, de ces industries que leur caractère même préserve des vicissitudes économiques auxquelles, sur d'autres terrains, nous expose la concurrence étrangère.

L'art est indépendant de la puissance politique et quand, sur le marché mondial, nous ne pourrons lutter contre le formidable outillage de nos voisins, la qualité de notre production pourra seule la sauver.

Or, cette rénovation n'est point si aisée. Pour vous en convaincre, je veux montrer encore à quel degré d'asservissement aux arts purs la Renaissance a conduit la mosaïque, le vitrail et la tapisserie.

(A suivre.) DE WOUTERS DE BOUCHOUT.



VITRAIL.

PAGE D'ALBUM



DÉSIREUX de faire plaisir à quelque ami du *Bulletin* qui souhaite la communication de « détails » techniques simples, caractéristiques et originaux, pouvant servir de documentation pour les cours graphiques et théoriques de dessin, persuadé que plus d'un parmi les lecteurs s'y intéressera, nous présentons aujourd'hui une page de notes recueillies dans une analyse, sur place, des vitraux anciens du chœur de la cathédrale de Soissons.

La vie manque à ces notes, dans le mode de rendu sous lequel elles se présentent ; car, en effet, on ne conçoit guère le vitrail sans la couleur ou tout au moins sans l'impression, en valeurs, de la surface colorée. La simple notation des tons, par le moyen d'abréviations au laconisme voulu, parce que sans surcharge, n'est pas suffisante pour donner l'impression et l'expression du vitrail. Le tracé de nos graphiques ne vise donc que la construction, la constitution des éléments et la technique rationnelle d'exécution. Ce n'est pas l'art du vitrail qu'ils veulent démontrer, c'est le métier. Ils sont de l'analyse et non du développement, du procédé et non de l'expression.

Envisagés sous ce point de vue, purement professionnel, ces fragments sont assez éloquents pour que nous les livrions. En tous, quelle que soit leur taille, on trouve la constitution d'une surface, ou plan matériel, donnée par des pièces multiples de verres différents, réunies au moyen d'une armature, d'un réseau de plomb. Le vrai vitrail, petit ou grand, simple ou riche, n'est pas autre chose. Son ensemble, son détail, ne doit être que cela au fond ; c'est ce qu'on a oublié et méconnu, depuis l'âge de raison du moyen âge. Depuis lors, excepté en quelques milieux, on n'a guère produit, en fait de vitrail, que de la peinture sur verre — ce qui est loin d'être synonyme [1].

Les divers relevés de notre page d'album montrent clairement le rôle prépondérant rempli par la géométrie, qu'il s'agisse de formes abstraites, de flore ou de figure humaine.

Le dispositif du décor de la forme silhouettée par les baies de la construction est bien différent comme base d'opération, et comme mise en place de l'ornement, selon qu'il s'agit d'obtenir un mouvement rayonnant ou un mouvement particulier dans une direction déterminée. C'est ainsi que les motifs 5, 6, 8, 9 sont d'allure tout autre que celle des n°s 1, 4, 10, 12. Les premiers ont leurs éléments s'épanouissant en rayonnement autour du centre ; les autres ont une tendance limitée à une seule direction, qui est celle qu'affecte la surface qu'ils couvrent. Les premiers sont à mouvement neutre, les seconds à mouvement précis, vertical,

1. Voir *Bulletin*, 1908-1909, p. 22. « Vitraux anciens et vitraux modernes. »

oblique, ou les deux combinés. En tous, les masses du décor arment et couvrent toute la surface, établissant ainsi un plan déterminé de façon très sensible, de même qu'un équilibre de valeurs au balancement parfait.

Le *Bulletin* a, dans le passé, par une plume très autorisée, traité de la technique et de la finalité du vitrail. Les principes exposés aideront à la lecture et à l'intelligence de chacun des présents sujets.



La figure 1 est un fragment de la partie inférieure d'une verrière, où figure l'arbre de Jessé. A droite se présente la disposition axiale du panneau qui reçoit en répétition symétrique l'ornement floral gauche. Très fourni, comme éléments, ce motif est des plus riches; sa coloration est en rapport délicat avec sa constitution; elle a comme dominante le bleu profond pour le fond, puis, comme notes d'accompagnement, les couleurs primaires franches : rouge et jaune, ainsi que quelques secondaires : vineux, violacé, vert, auxquelles s'adjoignent le blanc verdâtre de quelques points très localisés et le noir de la grisaille et du plomb.

Cette première figure est accompagnée d'une légende, avec abréviations conventionnelles pour la lecture et l'écriture des divers sujets contenus dans cette feuille.

C'est ainsi que les pièces notées

B	sont bleu foncé,
Bl	» blanc,
V	» vert foncé,
Vi	» vineux-violacé,
R	» rouge,
J	sont jaune,
Br	» brun foncé,
Bv ou bv	» blanc-verdâtre.

Par leur secours, on pourra facilement établir la valeur expressive de la couleur.



La figure 2 est le tracé de la mise en plomb d'une figure d'ange, posée sur une bordure de cadre et entourée d'une niche ou architecture, en arcature plein-cintre, composée d'un simple bandeau ressortant en rouge chaud et vigoureux sur le fond bleu intense.

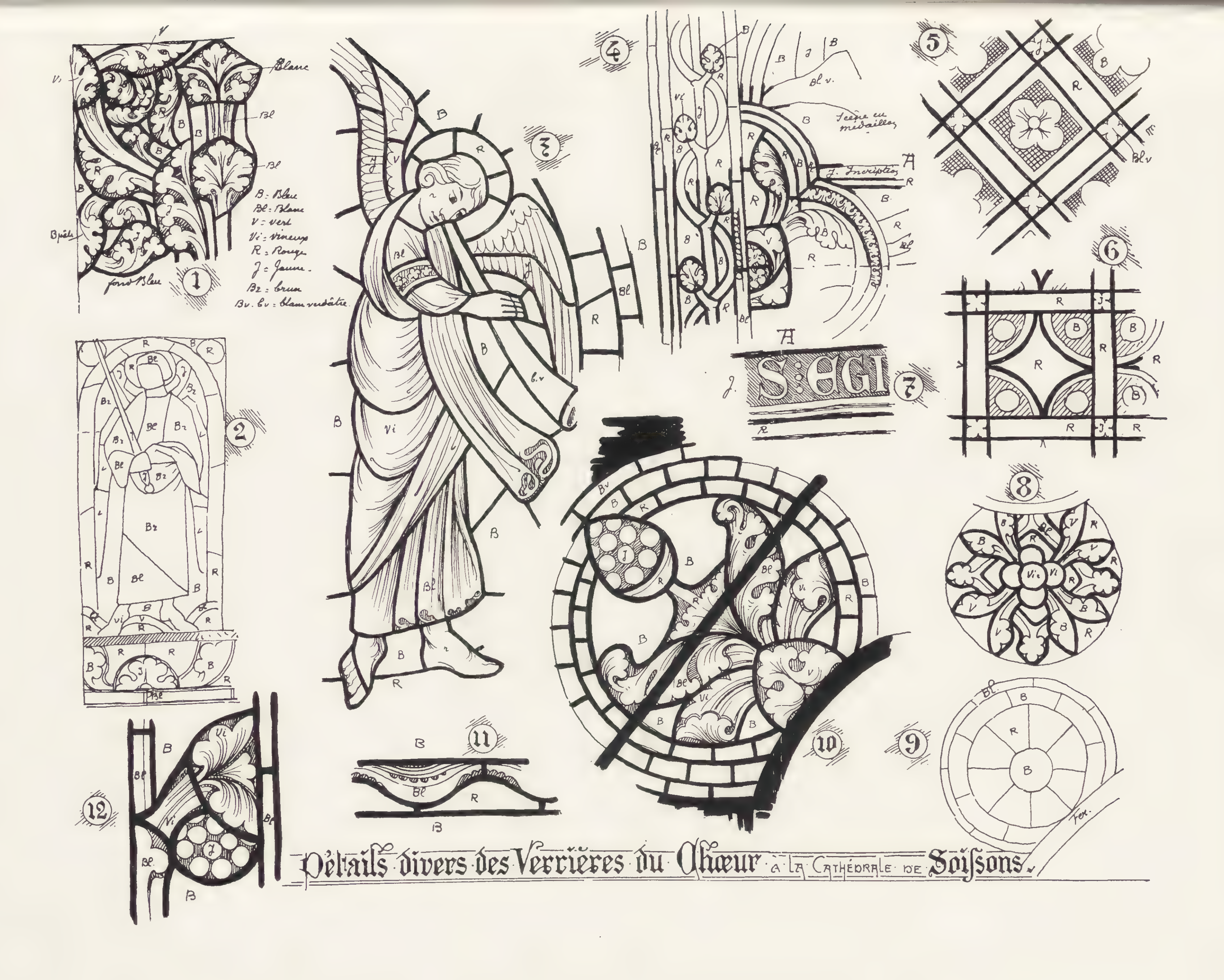
L'harmonie de cet ensemble est des plus heureux et offre un beau type de style.



La figure 3 est un ange, fragment d'une scène du Jugement dernier. Le plomb dessine la forme des masses avec caractère ; la grisaille, les particularités de conformation du détail, par de simples traits plus ou moins accentués en valeur. Ce fragment est un bel exemple de technique rationnelle du vitrail où, par le moyen du trait additionné au plomb, la forme se dessine, tout en laissant au verre coloré toute sa translucidité. Cette figure ressort, ainsi que ses accessoires, en clair sur foncé, par la combinaison de couleurs secondaires, opposées aux couleurs primaires simples, qui sont du fond et du cadre. Ce dernier est séparé du fond voisin par un filet blanc-verdâtre franc.



La figure 4 est la bordure d'une baie que décorent des scènes superposées et juxtaposées dans des bâtis en fer, de différentes



Détails divers des Verrières du Chœur à la Cathédrale de Soissons.

combinaisons, ainsi que cela se pratiquait au bel âge du vitrail.

Cette bordure a un mouvement ascensionnel bien déterminé par la direction de ses filets et de sa tige, ainsi que par la position des feuillages et par la direction ondoyante de la bande qui accompagne la tige médiane. Le fond est en alternance : rouge et bleu foncés, ainsi que le mentionne la notation. Chacun des éléments distribués sur la surface ressort en clair, dans une valeur plutôt moyenne que trop vive, atténuée qu'elle est par la solidité et la fermeté de la coloration nourrie et veloutée du verre. Le motif du nœud qui sépare et relie deux lobes de médaillons à scènes est plein d'intérêt dans son ensemble et dans son détail. On peut le constater, *de visu,* sur notre croquis, par l'examen de chaque élément du décor et de la forme.



La figure 7 est un spécimen de lettres d'une inscription soulignant une scène. Ce texte est exécuté en grisaille brune opaque sur verre jaune, relativement clair; les deux filets inférieurs de cette même pièce sont en réserve de même couleur et valeur que les lettres.

Les figures 5 et 6 sont deux jeux de fonds, ou diaprés, fréquemment employés au moyen âge, non seulement dans le vitrail, mais également dans le décor en à-plat, ou en bas-relief, et dans toute matière. Ces deux combinaisons de réseaux ont pour forme-mère géométrique le carré posé d'angle. Dans chacune interviennent les trois primaires : bleu, rouge, jaune, en répartitions différentes, d'après le tracé et la valeur d'expression, et en masses d'inégales valeurs.

Le bleu donne de la profondeur aux fonds; le rouge, la construction ou charpente de la forme; le jaune, quelques brillants discrets et lumineux qui éclairent et vivifient le tout.

Les figures 8, 9 et 10 sont des décors de rosaces, à 5 lobes, des verrières supérieures latérales du chœur. Ces trois spécimens sont bien différents de valeur, d'allure et d'expression.

Le 9 est purement géométrique. Il donne à distance un effet riche et solide, ferme et soutenu. On peut cependant se demander pourquoi le jaune n'y est pas en activité pour établir l'harmonie parfaite. Une certaine froideur se ressent de son absence.

Le 8 est à rayonnement régulier du centre. Ce dernier, composé d'une rosace quadrilobée, donne naissance à des feuillages (géranium ou cresson), qui s'épanouissent en courbe, jusqu'au cadre extérieur, en affectant une disposition crucifère. Ce motif, sec en lui-même, prend de l'ampleur par l'addition d'un filet disposé en carré, dont les angles s'accusent au moyen d'un renflement que donne une feuille étalée.

Le 10 est moins monotone et plus riche que les deux précédents, il a plus de style qu'eux, par suite de la répartition de ses valeurs de masses, où son pied chargé soutient, en un départ vigoureux de base, sa tête très dégagée formée par une grappe. Sa coloration est d'une très belle harmonie, grâce à ses membres ou éléments variés.

La figure 11 donne en détail un nuage figurant dans une scène. C'est un simple bandeau horizontal, composé de deux zones à

jonction ondulée, dont l'inférieure est rouge vif et celle du dessus blanc verdâtre, très lumineux. Le trait en grisaille exprime d'une façon énergique et franche le caractère d'expression de la nuée qui se détache par opposition dans le haut et par liaison dans le bas, sur fond bleu foncé.

La figure 12 est une bordure de vitrail à sujets. Sa masse de décor, établie dans le sentiment de la végétation, est greffée sur une tige qui suit et limite le bord de la bande. La décomposition présente un nœud typé par la forme en trèfle, une prolongation de la tige qu'un trait de grisaille divise en deux, un groupe de feuillages qui forme le membre dominant en valeur et une grappe de fruits qui souligne et réchauffe le tout par sa lumière jaune, colorée et vive. Cette décomposition, relativement considérable, étant donnée la taille du sujet, donne un grand jeu de couleurs, dont l'harmonie oppose le clair du décor au foncé du fond bleu violacé.

Ces divers fragments nous ont paru intéressants. Mis au point, en forme et en couleur, ils sont d'excellents modèles de dessin professionnel, où l'art et le métier peuvent être envisagés de la façon la plus pratique.

F. F.

VARIA.

LA RESTAURATION DE L'EGLISE DE HAL. — On a mis récemment la main à la restauration intérieure de la magnifique église de Saint-Martin à Hal, particulièrement à la remise en état de la chapelle de la Sainte Vierge. Cette chapelle, ajoutée en hors-d'œuvre du côté nord du chœur, date du début du XVe siècle et a renfermé, jusqu'en 1866, la statue miraculeuse de Notre-Dame. D'une très belle architecture, richement décorée de peintures à fresque et d'arcatures sculptées, elle avait été dégradée au XVIIIe siècle avec un vandalisme inouï : les fenêtres avaient été bouchées, les peintures effacées, les faisceaux de nervures mutilés, les arcatures nivelées. Quelques rares débris subsistants permirent à M. l'architecte Van Ysendyck de reconstituer fidèlement l'état primitif, tout en sacrifiant quelques détails aux nécessités actuelles du culte. Les anciennes fresques, dont les copies existent aux musées du Cinquantenaire, furent soigneusement enlevées et transportées sur toile par M. de Geetere. Derrière de vieilles boiseries, on en découvrit même d'autres, encore inconnues, parmi lesquelles deux très intéressants portraits de donateurs agenouillés, du XVe siècle, et un calvaire, malheureusement très endommagé.

La partie la plus intéressante de cette restauration est sans contredit celle des écoinçons historiés situés entre les tympans des arcatures. Il n'en restait que deux anges, trois évangélistes et deux figures de rois. On se perdait en hypothèses sur les autres sujets, lorsque la démolition d'un pan de mur entraîna la découverte de deux écoinçons entiers, dont l'un représentait l'Enfant Jésus au berceau, l'autre Elisabeth dans la pose classique de la Visitation. Dès lors, le doute n'était plus possible : il s'agissait bien d'un ensemble ayant représenté l'enfance de Notre-Seigneur. En effet, en remettant en place les débris anciens, on parvint à figurer, au moyen d'un seul personnage par écoinçon, l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, la Circoncision, l'Adoration des mages et la Scène de Jésus parmi les docteurs. Ces sculptures ont

été exécutées par M. Van Uytvanck. La frise de feuillage, dont une partie subsistait au-dessus des arcatures, a été complétée et l'on a rétabli le pavement à son ancien niveau, pour autant que les besoins du pèlerinage le permettaient.

Un seul fait est profondément regrettable : lors de la restauration extérieure, on a cru nécessaire, pour ne pas devoir modifier la toiture de la sacristie, de boucher deux étages de panneaux à chaque fenêtre de la chapelle. Espérons qu'il ne sera pas encore trop tard pour réparer cette erreur. Ainsi cette chapelle redeviendrait la petite merveille qu'elle était jadis.

ERIAMEL.

LA MINIATURE FLAMANDE AU XV[e] SIÈCLE a fait l'objet d'une conférence donnée à l'Institut Jean Bethune. Le R. P. Van den Gheyn, conservateur



MINIATURE DE JACMART PILAVAINA.
BIBLIOTHÈQUE DE BOURGOGNE.

des manuscrits de la Bibliothèque royale, a montré d'une façon saisissante comment, sous les ducs de Bourgogne et surtout sous Philippe



MINIATURE XIV[e] SIÈCLE.
BIBLIOTHÈQUE DE BOURGOGNE.

le Bon, l'ornementation des manuscrits, par la miniature et l'enluminure, parvint à sa plus haute expression d'art.

On cite aujourd'hui les noms d'une quinzaine de miniaturistes de l'époque bourguignonne, mais on n'a pu attribuer leurs œuvres avec certitude qu'à six ou sept seulement d'entre-eux.

1° Jean van der Moere a illustré, en 1484, de douze miniatures les deux volumes du *Catholicon* de S. Augustin.

2° La Bibliothèque royale de Belgique possède trois ouvrages de Jacmart Pilavaina; ils sont ornés de soixante et une peintures.

3° En 1460, Jean le Tavernier, d'Audenarde, enlumine les trois volumes des *Conquêtes de Charlemagne*, qui renferment cent cinq grisailles.

4° Alexandre Bening, reçu en 1469 par Hugo van der Goes dans la corporation des peintres de Gand, a de 1480 à 1492, décoré pour Louis de Bruges, seigneur de Gruuthuse, bon nombre de manuscrits qui sont aujourd'hui à Paris, à la Bibliothèque nationale.

5° De Loyset Liédet, on connaît cinq cent trois miniatures. La Bibliothèque royale de Belgique possède de lui quatre volumes de l'*Histoire de Charles Martel.*

6° Guillaume Vrelant, ami de Memling, travaille à Bruges de 1454 à 1481. On sait, de façon certaine, qu'il illustra le tome deuxième des *Chroniques du Hainaut,* qui sont à la Bibliothèque royale de Belgique.

7° M. le comte Paul Durrieu restitue à Philippe de Mazerolles, de la gilde de Saint-Jean à Bruges (1469-1480), un certain nombre de volumes enluminés.

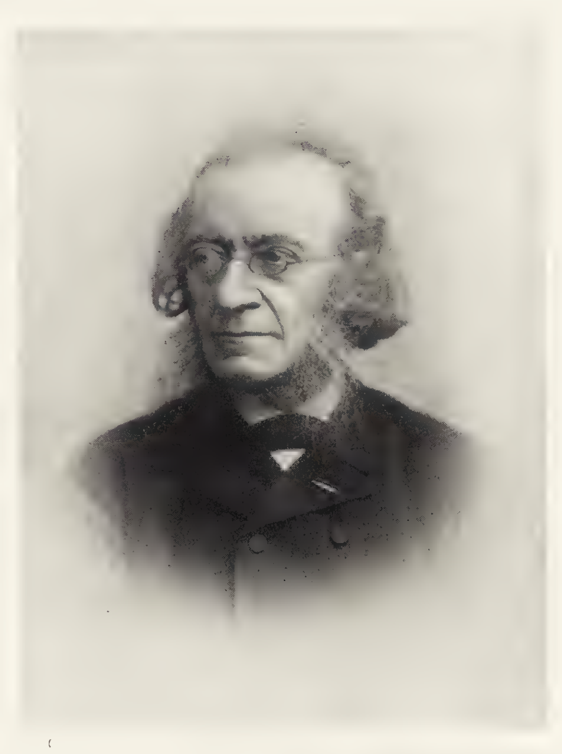
Ces noms n'épuisent pas les productions de l'art de l'enluminure à l'époque bourguignonne. Il reste, dans les collections, des volumes nombreux qui attendent que l'étude comparative retrouve le nom de ceux qui les ont si luxueusement ornés, recherche laborieuse, mais qui contribuera à marquer de plus en plus nettement la place de la miniature dans l'histoire générale de l'art.



UN DES PRINCIPAUX RÉNOVATEURS DE L'ART en Hollande fut Jos. Alberdingk-Thym dont Jan Stuyt a rappelé la mémoire et retracé le portrait dans l'un des derniers numéros de *Sint-Lucas.*

Avec quelques autres, Alberdingk-Thym représente la Hollande dans cette phalange internationale d'artistes catholiques qui, dès 1850, releva, dans chaque pays de l'Europe, le drapeau de l'art chrétien et de l'art national.

Si nous comparons entre eux les plus illustres de ces hommes : Montalembert, le chevalier ardent dont la trompe d'airain sonna l'assaut au vandalisme en France; Reichensperger, qui abattit, à coups de massue, le classicisme allemand, et Alberdingk-Thym, à l'épée tranchante et fine, il faut constater que la Belgique seule, avec l'Angleterre, posséda des techniciens de l'art parmi les premiers et grands rénovateurs. Ce fut un privilège. Comme Pugin, dont il relève directement par ses idées et par sa méthode, Béthune put défendre sa foi par des œuvres et c'est sans doute l'un des motifs, non pas le seul mais l'un des moins reconnus, pour lesquels l'Ecole de l'art national a, dans notre pays, des fondements d'une profondeur et d'une solidité inébranlables.



JOS ALBERDINGK THIJM.

EGÉE.



LES TABLEAUX DE L'HOPITAL SAINT-JEAN, à Bruges, constituent, sans conteste, la plus belle collection d'œuvres d'Hans Memling que l'on connaisse. Outre plusieurs portraits et de petits triptyques comme celui de l'*Adoration des Mages* et de la

Déposition de la Croix, outre le diptyque de Martin van Nieuwenhuyse, se trouvent là le grand triptyque du *Mariage mystique* et, œuvre incomparable, la superbe châsse de Sainte-Ursule.

Depuis peu, l'éditeur bien connu Franz Hanfstaengl a publié, en un album de 20 planches, ces œuvres tant connues et si souvent reproduites par la photographie ou par la gravure [1]. Le mérite de l'édition nouvelle ne dérive pas seulement de son prix modique et de sa forme élégante et artistique ; l'idée de réunir toutes ces œuvres est heureuse en elle-même. Elle met à la portée des visiteurs de l'Hôpital Saint-Jean un excellent album-souvenir et tout artiste voudra avoir sous la main en un opuscule aussi maniable une documentation aussi précieuse.

1 Hans Memling, les tableaux du maître au Musée de l'Hôpital Saint-Jean, à Bruges. Munich Hanfstaengl, 5 francs.



A PROPOS D'UNE CLOTURE EN BOIS.

PAGE D'ALBUM



LA discipline de secret fut une des règles primitives de la liturgie chrétienne. Le secret était la seule arme que les chrétiens pussent opposer aux païens pour éviter aux mystères sacrés le danger des profanations ; de là des traditions, des habitudes qui subsistèrent longtemps après le triomphe du christianisme et dont on trouve des traces même après le XIIIe siècle, même après l'institution de la fête du Saint-Sacrement, où les principes opposés sont proclamés solennellement par l'Eglise. De là ces rideaux, ces courtines comme on les appelait, ces jubés, ces clôtures de toute sorte qui masquaient aux fidèles la vue de l'autel, qui ont été de règle jusqu'à une date peu éloignée de nous et dont un certain nombre subsistent encore de nos jours [1]. »

La clôture se présente sous la forme d'un écran rendu ordinairement fixe et se classe parmi les objets mobiliers. C'est une cloison, simple ou riche à des degrés divers, qui revêt un caractère d'art. Comme toute pièce de mobilier, elle doit être rationnellement conçue dans un sentiment d'unité qui la mette en relation harmonieuse et intime avec tout ce qui constitue le milieu dans lequel elle doit être incorporée. Le style ne peut donc lui être indifférent, pas plus qu'à n'importe quel autre sujet professionnel qui a pour raison et pour but final d'être utilitaire en même temps qu'expressif et décoratif.

Quels que soient son âge, sa destination, son office propre et la matière dont elle est constituée, la clôture a beaucoup de variantes dans sa physionomie générale, bien que, toujours, elle ne constitue rien autre qu'une interception du regard ou une barrière pour l'accès dans une partie de l'intérieur d'un édifice.

C'est ainsi que nous la rencontrons fermant, totalement ou partiellement, le chœur de maintes cathédrales, collégiales et édifices religieux de quelque importance, particulièrement là où il y a eu et là où il y a encore actuellement un chapitre de chanoines. Les offices canoniaux, tout à fait indépendants des offices paroissiaux, auxquels participent les fidèles, demandaient et demandent encore quelquefois cette sorte de séparation, d'isolement favorable au recueillement de part et d'autre, ainsi qu'à l'ordre dans la célébration d'offices différents célébrés à certaines heures en même temps dans la même enceinte.

La clôture qui ferme le chœur est, le plus souvent, établie d'une façon plus stable et avec des matériaux moins légers que celles qui sont distribuées aux diverses chapelles qui encadrent les nefs ou toute autre partie de l'édifice. La règle n'est cependant pas générale, ainsi que le prouvent beaucoup de documents et d'exemples anciens ou modernes.

1. GAUSSEN, *Portefeuille archéologique de la Champagne.*

La clôture de chœur des églises de première importance est ordinairement en maçonnerie pleine ou ajourée, de pierre ou de marbre, formant un fond d'appui pour les stalles ou leur servant de dossier, tandis que l'autre paroi offre un champ des plus favorables et des mieux placés pour la décoration sculptée ou peinte. Cela se voit notamment à Chartres, Paris, Amiens, Saint-Omer, tout le tour du chœur ; à Saint-Quentin et à Tournai, derrière les stalles seulement...

Sous cette forme robuste et massive, la clôture sort presque de la catégorie des objets mobiliers dont la principale caractéristique est de pouvoir se déplacer et se transposer; elle appartient presque au domaine de l'architecture, de la construction, de l'ameublement. Néanmoins, par son caractère et son office, elle se rapproche de la physionomie et de l'impression de l'autel qui, même construit en massif de maçonnerie, ne cesse pas pour cela d'être considéré comme faisant partie du mobilier, et l'idée de l'exclure du meuble ne vient guère que dans quelques cas très rares, comme à Tournai, par exemple, où la sculpture et la polychromie n'interviennent pas pour lui donner le cachet précieux que reflètent les objets fabriqués avec de petits matériaux. Une telle clôture n'est qu'une simple cloison sans intérêt autre que son utilité. Elle n'a rien à voir avec l'art ou si peu que rien, dans son état par trop incomplet.

Mais les clôtures maçonnées ne sont pas qu'aveugles. On en rencontre de plus ou moins ajourées, en pierre ou en marbre, qui appartiennent au moyen âge et aux siècles suivants. Leur dispositif rappelle de très près celui des clôtures en bois, qui consiste en un soubassement plein et en deux étages, dont le premier est ajouré, tandis que le tout est encadré, armé et renforcé de pièces fortes charpentant l'ensemble. De pierre, de marbre ou de bois, ces clôtures ne diffèrent d'aspect qu'en résultante de la matière employée et des moyens techniques spéciaux de leur mise en œuvre, en dehors, bien entendu, de leur caractère expressif plus ou moins grêle ou puissant, nerveux ou robuste, maniéré ou calme. Rouen, Saint-Omer, Laon, nous fournissent des types caractéristiques intéressants de ce genre. La clôture de Rouen, qui ferme les chapelles rayonnantes du tour du chœur, appartient au XVe siècle. Celles de Saint-Omer et de Laon sont toutes deux de l'époque de la Renaissance. Ces deux dernières offrent un même modèle répété autant de fois qu'il y a de chapelles à clôturer et, somme toute, la variante de leurs détails est peu sensible. Elle ne suffit pas pour leur enlever l'impression de monotonie, ni même celle d'une certaine tendance commerciale qui fait songer à des reproductions illimitées par le moulage.

La vue ci-contre de la clôture des basses nefs de Laon fera saisir mieux que toute description l'effet, l'impression et l'expression de cette œuvre, qui, certainement, sort de l'ordinaire.

Au XVIe siècle, pour l'érection de chapelles le long des deux nefs latérales, on coupa une tranche de la largeur d'une porte dans le soubassement de la maçonnerie du XIIIe siècle, de façon à livrer le passage nécessaire à l'accès des chapelles. Le moyen était simple, mais le résultat n'était qu'un arrachement dénué de toute beauté. On y

para en plaquant le long de chaque mur, et devant cette ouverture informe, une clôture qui, somme toute, n'est qu'un masque monumental. Cela ressort visiblement sur notre illustration, qui fait voir, très clairement, les baies des fenêtres dégarnies et leur pied entaillé, dans le milieu de chaque travée, derrière la cloison ajourée. Cette clôture, qui forme une sorte de lambris en pierre tout le long du mur de la nef, a été composée et exécutée dans le goût de l'époque et certes n'a rien ajouté à la beauté de l'édifice, dont les lignes simples et pures, robustes et impressionnantes, font détonner singulièrement ce parasite dans leur milieu. Son luxe de forme et de matière ne suffit pas pour racheter le manque de simplicité, de bon sens, de raison et d'idée.



CLOTURE EN PIERRE DES CHAPELLES LATÉRALES A LA CATHÉDRALE DE LAON.

Dans la combinaison de ses éléments, cette clôture rappelle les plus anciennes; mais la mise en œuvre de ses matériaux marque une décadence grave dans l'emploi de ces matériaux et dans la façon de les rendre expressifs en écriture par la forme d'art. Ici, la forme est recherchée et voulue pour elle-même, et tout en remplissant l'office qu'on lui assigne, elle manque de sincérité dans la lecture à distance, tout comme bien des œuvres de la même époque qui ont été traduites indifféremment dans le bois, la pierre, le marbre ou le cuivre. Le métier habile et délicat au service du bon sens, de la logique et du sentiment, tel qu'il était pratiqué au moyen âge, a fait place à un autre, non moins habile, appliqué aux mensonges les plus raffinés et à des tours de force aussi variés que fantaisistes. Cette clôture de Laon est exécutée en pierre. Qui pourrait le dire, avec certitude, en la voyant d'une certaine distance? Cela ne lui ajoute rien ni pour sa louange, ni pour sa défense.

Le XVIIe, le XVIIIe siècle, en des œuvres du genre, réservent bien d'autres surprises où l'infériorité, à tout point de vue, est encore plus notoire qu'en celle-ci.



Après les clôtures en matériaux de maçonnerie se présentent, en première ligne, assez nombreuses et assez bien conservées, les clôtures en bois. La plupart sont établies comme celle que donnent nos pages d'album ci-après et ne varient guère que dans le détail. La figure de la page 357 en est un spécimen. « Elle représente la clôture du chœur de la petite église de Mesnil-Lettre



CLOTURE EN MARBRE ET EN BRONZE A L'ANCIENNE CHAPELLE PAROISSIALE DE LA CATHÉDRALE D'YPRES (XVIIe SIÈCLE)

(Aube ; France). Cette clôture sépare le chœur de la nef. Elle est haute de 2^{m}90, longue de 5^{m}80, mais au milieu se trouve une lacune de 1^{m}70 ; les portes qui se trouvaient là et qui ouvraient du chœur sur la nef ont été enlevées et probablement détruites.

Ce morceau a une base pleine, ornée de draperies ou parchemins, et deux étages à jour. Dans le premier étage, onze colonnettes prismatiques supportent des arcades en plein-cintre qui s'entre-croisent. Le second étage est divisé en sept panneaux très délicatement sculptés. On sent dans tout ce travail la transition du moyen âge à la Renaissance[1]. »

A la page 358, nous donnons encore un exemple d'une clôture de chœur dont la disposition est conforme à celle décrite ci-dessus et à celle que donnent nos croquis ci-après.

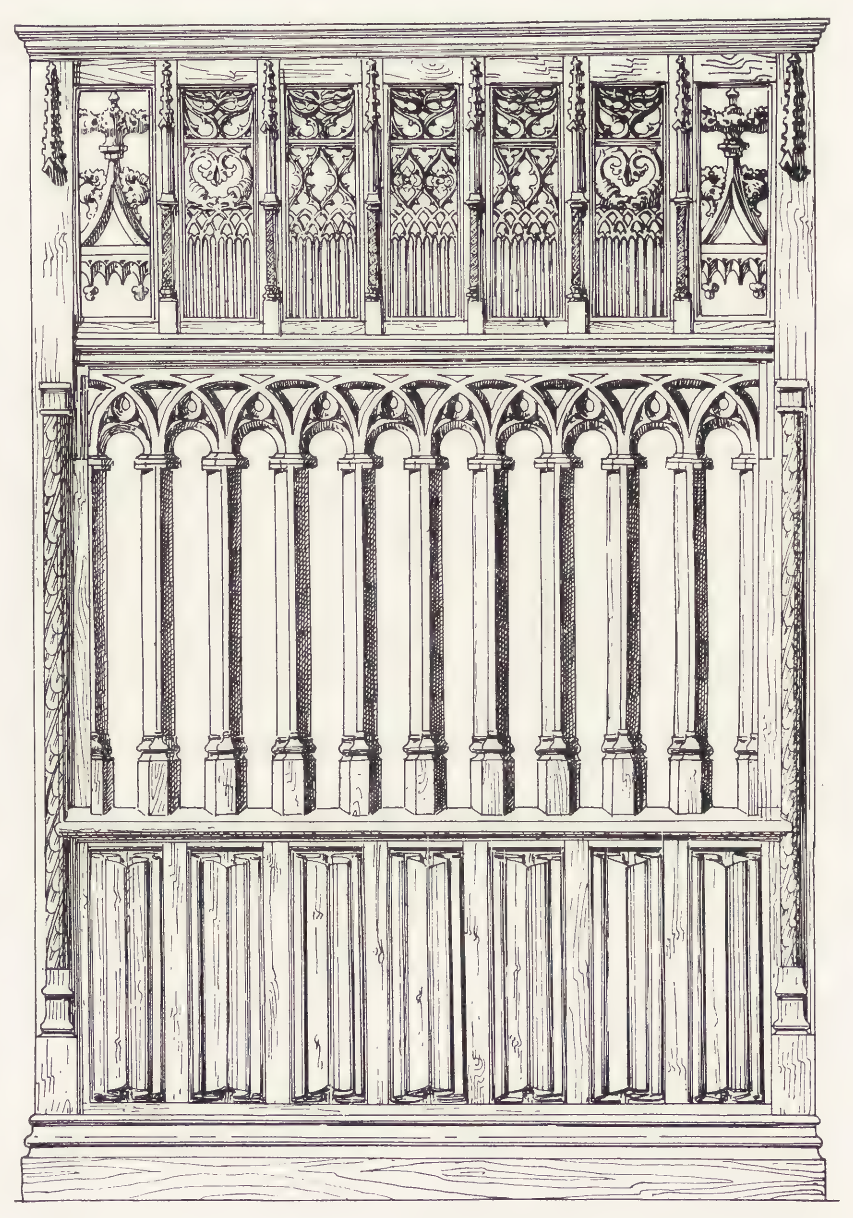
Cette vue d'ensemble d'une miniature du XVe siècle de la bibliothèque de Rouen a été publiée dans les *Annales archéologiques* de Didron aîné, et, bien que ce document soit très intéressant dans tous ses détails, nous nous bornons à ne citer que ce qui regarde

1, H. d'Arbois de Jubainville.

la clôture, en reproduisant les lignes suivantes, signées de Alfred Darcel :

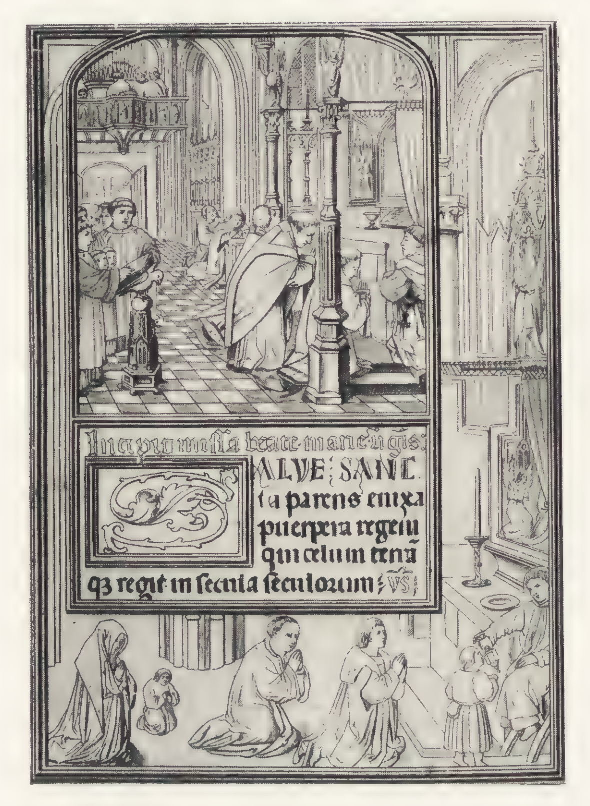
« ... Dans la gravure que nous publions, chacun des montants de la grille du chœur qu'elle représente est garni d'un petit chandelier portant un cierge allumé, en guise de pique ou de fleuron. Cette indication précieuse nous permettra de transformer, à peu de frais, les fers de lances inutiles, qui surmontent les grilles du chœur d'aujourd'hui, en autant de chandeliers élégants destinés à apporter un nouvel éclat aux cérémonies de l'Eglise...

» Ne quittons pas cette clôture du chœur sans faire remarquer l'analogie qui existe entre les colonnettes annelées qui la composent et celles de la balustrade en bois qui, à Notre-Dame de Châlons, avoisine l'orgue, avec celles aussi qui forment la décoration de la porte en menuiserie de Notre-Dame de Séez, œuvres du XIII[e] siècle, toutes deux. Tout en reconnaissant que les ornements qui relient ces colonnettes, et les chandeliers qui les surmontent, rajeunissent cet ensemble d'un siècle environ, mais le laissent encore d'un siècle antérieur à l'époque où notre minia-



Dessin F. F.

CLOTURE EN BOIS AU CHŒUR DE L'ÉGLISE DE MESNIL-LETTRE (AUBE, FRANCE).



MINIATURE DU XVe SIÈCLE
(BIBLIOTHÈQUE DE ROUEN).

ture fut peinte, nous devons penser que c'est un document sérieux et précis que nous possédons et non une fantaisie d'artiste que nous avons devant les yeux. »



Le cuivre et le bronze suivent la pierre et le bois pour être employés à la confection des clôtures, mais avec moins de prodigalité.

Le métal coulé et ciselé, parfois repoussé et gravé, voire même émaillé, est rarement seul à intervenir pour l'établissement de pièces de l'importance d'une clôture. Il s'associe généralement à d'autres matériaux qu'il réchauffe de son éclat et de sa couleur. Le baron Bethune l'a uni au bois, à Gand et ailleurs, et il en a obtenu d'excellentes notes décoratives et harmonieuses. Si le cuivre a été ménagé dans la confection des clôtures, il n'en est pas de même du fer. On en a usé prodigieusement, de toute façon, et il est rare de rencontrer la plus pauvre église au chœur dégagé qui n'ait sa clôture en fer ouvré. On en rencontre un peu partout et chaque contrée comme chaque époque y a mis sa note originale particulière.

La plus simple des clôtures, la plus mobile, la plus décorative, par le plan et la couleur, est sans contredit la tenture d'étoffe appelée courtine, ou simplement draperie, ou bien encore tapisserie. Nous ne nous arrêterons pas à cette dernière catégorie, qui mérite plus que quelques mots en passant et que pas grand'chose ne relie aux pages d'album que nous mettons aujourd'hui sous les yeux du lecteur.



Cette clôture, complètement en bois de chêne, remonte à la fin du XVe siècle. Elle ferme une chapelle accolée au transept nord de la cathédrale de Laon où, pleine de force et de santé, elle remplit toujours son primitif office. Bien que d'une corpulence assez robuste, elle apparaît comme une dentelle près des masses inférieures de la belle construction en pierre blanche de l'édifice. Par opposition avec ces masses, elle est d'une délicatesse extrême, mais sans mièvrerie et sans faiblesse.

Voyez le croquis d'un fragment de l'en-

semble. L'objet se compose de trois zones horizontales enfermées dans un cadre, solide en réalité et en apparence (ces pièces ont 0m12 × 0m12). Le soubassement plein est fermé par des panneaux à parcheminages, type si commun au xve siècle, encadrés par la plinthe, la cymaise et les montants. Le raccord des plans est donné par une moulure en double gorge, en forme d'accent circonflexe renversé. Cette moulure n'existe qu'aux montants et à la cymaise; la plinthe conserve toute la force de son arête vive en angle droit. Les montants sont renforcés et habillés de contreforts dont les membres se présentent de front ou d'arête.



FRAGMENT DE LA CLOTURE, EN BOIS POLYCHROMÉ, AU CHŒUR DE L'ÉGLISE DE VYVE-CAPELLE, XIXe SIÈCLE [1].

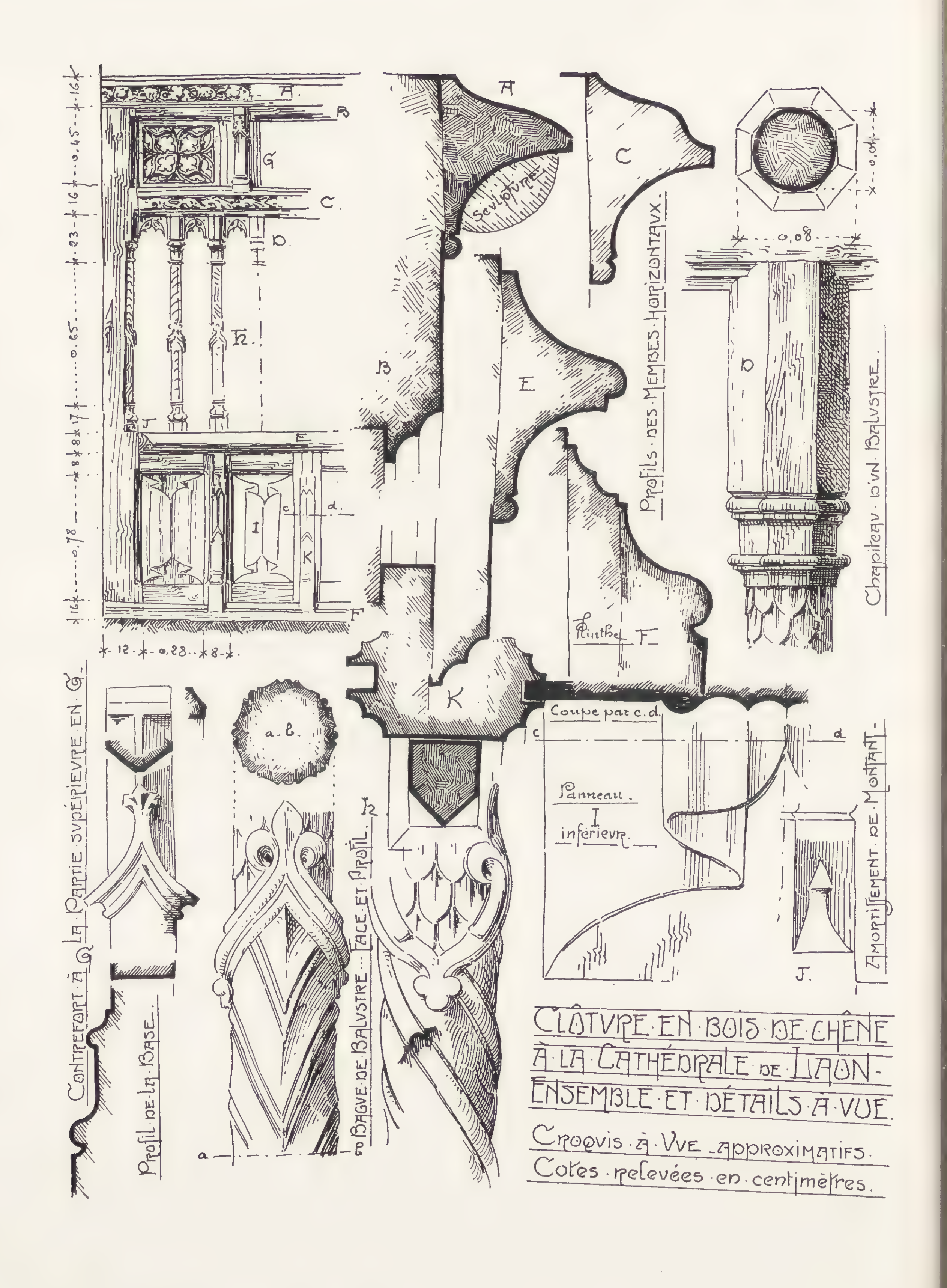
La zone supérieure, qui constitue, comme l'inférieure, un bandeau lié et vigoureux, a comme éléments un panneau en fenestrage ajouré encadré de traverses et de montants analogues à ceux du soubassement. Les quatre traverses qui charpentent l'ensemble de cette cloison ont, en revêtement cloué, des moulures simples ou ornées, toutes énergiques et expressives, ainsi que le fait saisir le croquis.

La zone médiane de la clôture, très ajourée, consiste en une série de colonnettes. Les bases et les chapiteaux, ainsi que les nœuds, les décors variés des fûts et les raccords supérieurs entre les chapiteaux, forment un ensemble lié et soutenu de construction rationnelle.

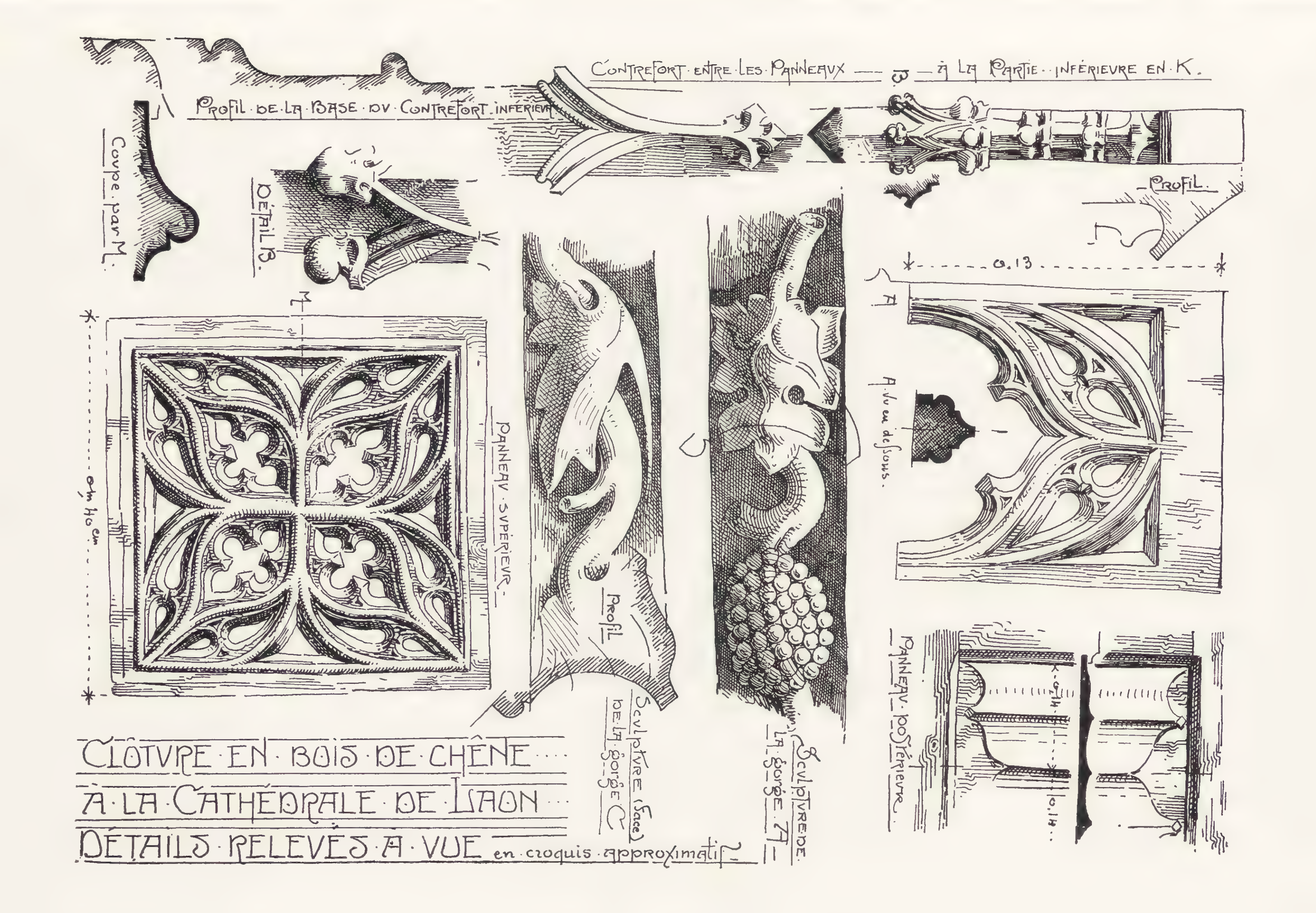
Ce simple fragment, écrit sommairement, donne une idée suffisante de cette belle œuvre et nous dispense d'insister sur sa valeur professionnelle et artistique.

A côté de ce dispositif, figure une série de détails que continue la page suivante. Les lettres de chaque morceau reportent à la lettre correspondante de l'ensemble. Le tout est en croquis à vue approximatif de tracé et de proportion.

1. Exécutée vers 1870, d'après les plans de J. Bethune. Voyez l'ensemble, *Bulletin*, 1re année, p. 10.



Sculpture
Profils des membres horizontaux.
Chapiteau d'un balustre.
Contrefort à la partie supérieure en G.
Profil de la base.
Bague de balustre. Face et profil.
Plinthe F.
Coupe par c.d.
Panneau I inférieur.
Amortissement de montant.
CLÔTURE EN BOIS DE CHÊNE
À LA CATHÉDRALE DE LAON.
ENSEMBLE ET DÉTAILS À VUE.
Croquis à vue approximatifs.
Cotes relevées en centimètres.



Contrefort entre les Panneaux — B — à la Partie inférieure en K.
Profil de la Base du Contrefort inférieur
Profil.
0,13
A
A vu en dessous.
Coupe par M.
Détail B.
M
Panneau supérieur
0m 40cm
Profil
Sculpture (Face) de la gorge C
Sculpture de la gorge A
Panneau postérieur
0,14
0,14
Clôture en bois de chêne
à la Cathédrale de Laon
Détails relevés à vue en croquis approximatif

Sur la gauche de la troisième page est l'ensemble de la partie supérieure d'un montant d'encadrement de la porte qui donne accès, par le milieu de la clôture, à l'intérieur de la chapelle.

Ce montant mesure $0^{m}18 \times 0^{m}18$. Tous les motifs qui le revêtent sont pris dans son épaisseur, aucune pièce n'est rapportée, ainsi que le réclame la pratique rationnelle du travail du bois.

Sur sa gauche, on voit les amorces des divers membres de la clôture et sur la droite le dessus de la porte. Dans le bas, prolongeant la cymaise, la moulure qui clôture la partie pleine du soubassement.

Ce morceau, loin d'être banal, est des plus varié dans son ornementation. L'ensemble en montre l'ordre général. Le détail qui suit en fait voir les particularités, toutes des plus intéressantes. Là sont, successivement, correspondant à la lecture de haut en bas sur l'ensemble : un fragment de la frise qui court dans la gorge du couronnement dont le profil a été donné précédemment. Puis (en H), sur le même détail, un chanoine (probablement le donateur de cette œuvre d'art), dont une banderole émerge, laquelle a sans doute porté autrefois mention de l'homme et de ses actes. Ce personnage est agenouillé sur un socle, qui est des plus justes pour l'emplacement qu'il occupe au croisement des assemblages. Le nu du fond de cette partie est garni du prolongement du contrefort qui revêt la face de la pièce dans toute sa hauteur.

En B se trouve le nœud de liaison du passage du plan carré vu de front au carré engagé vu d'angle, ainsi que le feuillage libre d'allure qui semble jeté sur le montant. La coupe qui accompagne ce motif est faite transversalement sur la colonnette.

C et D mentionnent les détails typiques distribués comme nœud médian du montant ou comme valeur de décor inférieur.

En D le feuillage est des plus caractéristiques comme travail du bois. L'autel tranchant seul y a laissé son empreinte.

La quatrième page continue la série des détails qui nous ont paru dignes d'attention dans ce beau morceau. Après le pendant du nœud précédent viennent un chapiteau et une base à la nervosité franche, tant dans le profil que dans l'allure des divers organes— dont l'effet en torsion donne une tout autre impression que celle produite par la base qui suit. Le profil qui figure à droite est celui de la partie inférieure du mauclair dont les divers éléments se rapprochent sensiblement de ceux que mentionnent nos autres croquis.

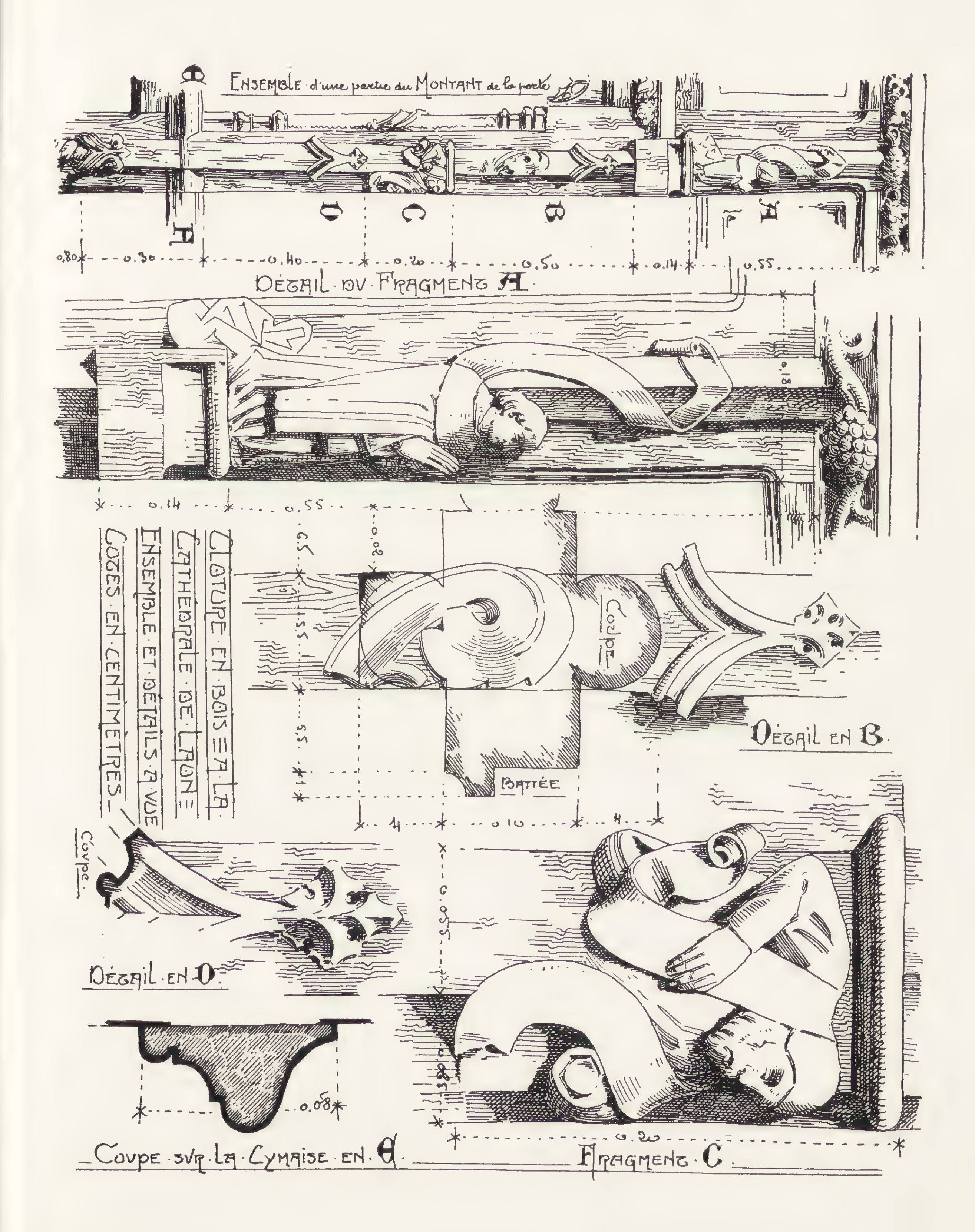
Les fûts de colonnettes sont à peu près tous différents d'aspect, sauf pour leur partie supérieure, qui est uniformément en écailles ou ardoises.

La partie inférieure est décorée d'entrelacs et de combinaisons géométriques qui prouvent la fertilité d'imagination de l'auteur. Les coupes placées à droite, en haut, notent quelques-uns des profils en plan de ces combinaisons.



En certains métiers, les œuvres anciennes ont été plus qu'en d'autres respectées par le temps.

La constitution et la destination, autrement dit la matière employée à la confection des objets et l'office assigné à chacun d'eux, ont été pour beaucoup, en même



Ensemble d'une partie du Montant de la porte
Détail du Fragment A
Clôture en bois à la Cathédrale de Laon
Ensemble et détails à vue
Cotes en centimètres
Coupe
Battée
Détail en B
Détail en D
Coupe sur la Cymaise en E
Fragment C

temps que bien d'autres causes, dans cette durée plus ou moins longue.

C'est ainsi que les œuvres du métal, par exemple, se sont conservées plus facilement par le fait de leur nature, que les objets mobiliers en bois, qui ne sont arrivés jusqu'à nous que dans un état de conservation très relative, plus facilement encore que les assez rares fragments de verrières qui ont pu échapper à une disparition totale.

Les œuvres en bois destinées à l'extérieur des édifices ont en général beaucoup souffert et elles ne nous rappellent plus qu'une ombre très effacée de leur splendeur primitive.

S'il n'en est pas complètement de même pour les travaux intérieurs, il s'en faut de peu, cependant; les pièces de mobilier civil ou religieux d'une certaine antiquité ne sont pas foule. Celles qui ont pu échapper à la destruction portent généralement des symptômes graves de ravages internes et externes. C'est un peu pourquoi nous avons eu plaisir à publier la belle clôture notée et développée en analyse par nos croquis. F. F.

ENTRE L'ART PUR ET L'ART APPLIQUÉ[1].



LA mosaïque n'est pas, à vrai dire, une industrie nationale. J'en parlerai néanmoins, parce que les tendances de l'architecture et de la décoration indiquent, dès maintenant, que cette ressource ne pourra être négligée dans l'avenir.

Vous n'êtes pas sans avoir entendu parler des fameux ateliers du Vatican. Eh bien, on semble n'y pas croire encore qu'il y aurait mieux à faire que de reproduire avec une patience digne d'un meilleur objet les grandes compositions des peintres et même leurs tableaux de chevalet. Songez combien il en faut d'infinitésimales particules de smalte pour rendre la multiplicité des teintes et des dégradations de teintes que le jeu du pinceau a touchées, frottées et glacées sur la toile.

Le chartreux gantois qui tapissait sa cellule de timbres-poste ne dépensa point une patience aussi éprouvée.

Serait-ce peut-être pour cela qu'on lui réserve le sourire et l'admiration aux mosaïstes romains ?

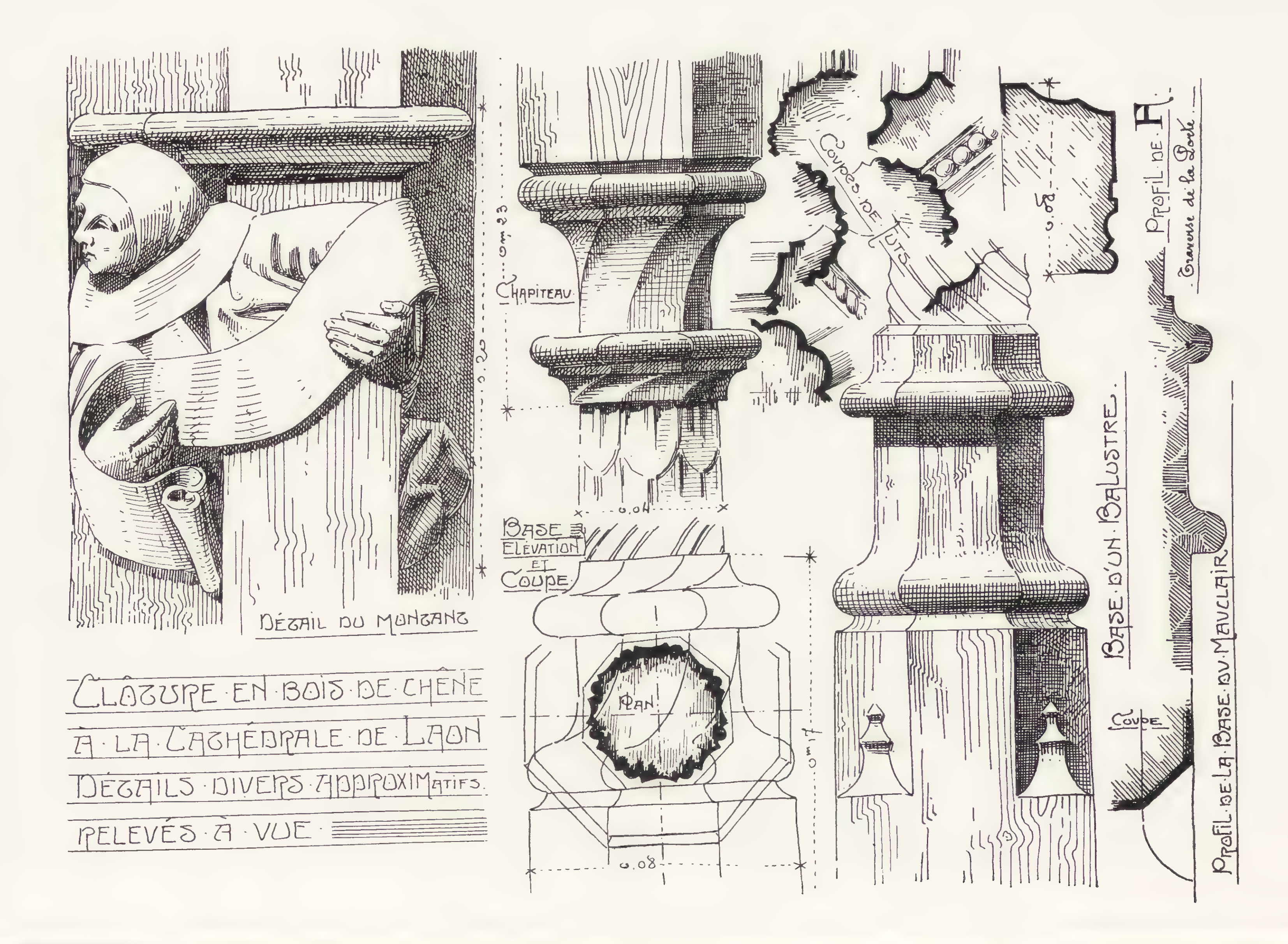
La somme de travail et la difficulté seraient-elles devenues les critères de la beauté ? Partagerions-nous cette appréciation du beau dont la base est un chiffre et l'expression le dollar ?

Il ne faut pas que toutes les industries d'art suivent la mauvaise fortune du bijou et de la joaillerie, où la composition, le dessin, la ciselure et l'émail sont devenus les accessoires négligeables et négligés de la grosseur des pierres, de leur taille et de leur eau.

Il n'est pas inutile de remarquer que l'erreur de l'atelier moderne fut introduite dans la mosaïque au début du XVIIe siècle.

Quand le pape Clément VIII (1592-1605) fit venir à Rome les artistes vénitiens, ceux-

1. Voir *Bulletin*, n° 11, p. 328.



CLÔTURE EN BOIS DE CHÊNE
À LA CATHÉDRALE DE LAON
DÉTAILS DIVERS APPROXIMATIFS
RELEVÉS À VUE



MOSAIQUE BYZANTINO-LATINE (S. GRISOGONO).

ci avaient déjà perdu la tradition des vieux mosaïstes de Saint-Marc.

Et c'est à Saint-Marc même que l'opposition entre les deux principes m'a le plus frappé.

Devant les mosaïques à fond d'or, quelques imperfections de dessin ne m'ont pas arrêté, pour goûter moins impressionnantes la grandeur et la magnificence de cette décoration si bien harmonisée avec l'architecture, que l'on ne conçoit plus l'une dépouillée de l'autre.

Mais voyez la mosaïque exécutée par les Zuccati, sur les cartons du Titien, ou celles de Pietro della Vecchia (1605-1678). La dimension des figures hors de proportion avec l'échelle du bâtiment; une architecture verticale en contradiction avec la surface courbe qui la supporte...

La meilleure volonté ne se peut défendre de l'impression d'un hors-d'œuvre que produit déjà ce premier asservissement du mosaïste au peintre.

Au moins la naïveté byzantine des grandes théories blanches de Ravenne n'était pas antidécorative.

Cependant, à côté de la routine italienne, montrons le travail en cours d'exécution dans la cathédrale catholique de Londres. Quelques archéologues, plus savants qu'esthètes, lui reprochent ses infidélités aux formules byzantines. Admirons-y plutôt les heureux progrès de la technique contemporaine et reconnaissons dans ce résultat le fruit d'une étude intelligente de l'art primitif.

N'est-ce pas le cas de rappeler que la lettre tue, mais que l'esprit vivifie.



DÉCORATION EN MOSAIQUE D'UNE CHAPELLE
LATÉRALE A LA CATHÉDRALE DE WESTMINSTER.

Si de la mosaïque murale nous passons à la mosaïque translucide du vitrail, nous ne la trouvons pas moins respectueuse de l'architecture, pas moins ingénieuse à tirer parti des conditions techniques : la mise en plomb et le rayonnement de la lumière.

Au moyen âge, le vitrail a son caractère propre ; il ne cherche aucunement à imiter la mosaïque, à se rapprocher de la fresque, bien moins encore du tableau.

Prenons comme exemple la plus grande verrière de style gothique italien, le vitrail du chœur de San Domenico, à Pérouse, attribué à un certain Fra Bartolommeo. Il fut placé en 1441.

Les meneaux séparent avec franchise les scènes multiples ou les figures distinctes, c'est un lien moral qui les unit, c'est une harmonie générale des teintes et des détails qui assure l'impression totale de la fenêtre ou de la Rose. Et l'admirable technique du XIIIe siècle à Strasbourg, à Reims, à Amiens !

Les plombs dessinent autant qu'ils le peuvent les lignes du sujet ; le trait et les hachures ne sont employés que dans la stricte mesure où ils ne nuisent point à la lumière, mais favorisent, au contraire, le rayonnement.

Cependant, plus nous nous rapprochons des temps modernes plus nous voyons le peintre se substituer au verrier dessinateur. Les meneaux gênent sa composition, il en fait abstraction. Dans le cadre architectural, il en inscrit un

VITRAIL DIT DE LA VIE DE NOTRE-SEIGNEUR, A LA CATHÉDRALE DE CHARTRES. XIIe SIÈCLE.

autre, de pure fantaisie, et à ce cadre il confie son tableau. Pour l'exécuter, les plombs deviennent un obstacle, il les réduit au regret de ne pouvoir les supprimer, il en fait un réseau indépendant du dessin.





VUE A DISTANCE. VUE A PROXIMITÉ.
FRAGMENT DE VITRAIL DU XIIIe SIÈCLE A LA CATHÉDRALE DE PARIS.

Mais son vitrail n'en est point éclairci, car la perspective et le naturalisme des figures le forcent à multiplier les ombres putoisées, opaques et les colorations laiteuses.

Il en arrive à ne plus prévoir les déformations que causent la distance et la hauteur, la finesse de son travail est perdue ; elle est nuisible.

Si bien que Pugin ne s'étonnait pas qu'on pût en venir un jour à remplacer le vitrail par une cotonnette peinte en transparent. D'après l'état du ciel, on tirerait le rideau !

Voici un exemple de vitrail où le carton a été composé sans considération pour la mise en plomb ; il paraît, au contraire, évident que le peintre a complètement assujetti le verrier.

Il n'est que trop vrai que bon nombre d'églises sont déshonorées par des verrières modernes, où tous les principes foulés aux pieds protestent, si déjà leurs auteurs ne le disaient eux-mêmes qu'ils n'ont rien de commun avec l'enseignement rationnel de Saint-Luc; la conclusion de cet enseignement, suivi jusqu'au bout, je la montrerai dans quelques œuvres de Ladon, cet ouvrier devenu maître par son travail.



Il est un art presque perdu, aujourd'hui, et l'on m'en voudrait de le passer sous silence, car c'est parmi les arts appliqués, celui dans lequel les anciens Bruxellois exercèrent la maîtrise.

Aussi bien la tapisserie m'offre-t-elle, peut-être, l'argument le plus probant pour démontrer la nécessité d'écouter avec respect l'enseignement des anciens.

J'aurais plaisir à vous rappeler par l'image la glorieuse époque de notre histoire industrielle. Forcé d'abréger, je mettrai sous vos yeux un tableau du Perugin et sa traduction en tapisserie. Ce parallèle, dû aux recher-





VUE A DISTANCE. VUE A PROXIMITÉ.
FRAGMENT DE VITRAIL DU XIIIe SIÈCLE A L'ÉGLISE ST-REMI, A REIMS.

ches de M. Destrée, le savant conservateur des Musées royaux, montrera mieux qu'une longue dissertation comment nos anciens maîtres, alors même qu'ils recevaient du peintre le modèle, avaient assez conscience de la valeur propre de leur travail et combien ils comprenaient l'art appliqué, c'est-à-dire la destination, la fonction de leur œuvre.

Admirons surtout comment ils modifient les données du peintre pour satisfaire aux lois de la tapisserie.



VITRAIL AU TRANSEPT DE LA COLLÉGIALE DE DINANT, PAR G. LADON.

A l'encontre du vitrail, la laine absorbe la lumière. Il sait faire vibrer la couleur par des juxtapositions parcellaires hardies et obtenir l'effet par un nombre restreint de teintes franches et solides.

La fabrication rationnelle d'une tapisserie, celle qui s'indique par le mécanisme même du procédé, principalement en basse lisse, peut se définir sommairement le tracé en laine de lignes parallèles d'inégales longueurs, d'après le contour tracé sur la chaîne, variant de couleurs, d'après le carton placé derrière la chaîne, dans la haute lisse, et dessous, dans la basse lisse. Les demi-teintes sont ingénieusement obtenues par l'alternative d'un trait de couleur claire avec un trait de couleur sombre qui s'y oppose et la fait valoir.

Cette théorie et principalement l'obligation de forcer la gamme des couleurs pour atteindre l'effet suffisent à faire concevoir combien un tableau est un mauvais carton indépendamment des qualités propres au seul tableau qui, dans l'art décoratif, deviennent des défauts.

Quand les cartons de Raphaël revinrent de Bruxelles, exécutés en laine, l'artiste, déjà imbu des préjugés de la Renaissance, ne se montra point satisfait.

Mais quand Oudry eût définitivement imposé aux Gobelins la servile copie du modèle tableau, la décadence fut complète et les efforts des artistes, tels que Paul Laurens et Puvis de Chavannes, pour ramener la

manufacture nationale française à une pratique plus conforme aux caractères de cette industrie, échouèrent devant la routine qui a perdu les vrais procédés dans les vingt mille teintes dont elle dispose. A supposer ces teintes également solides et durables, elles ne laissent pas d'embarrasser le choix du tisserand par la délicatesse de leurs graduations.

Comme nous avons vu le mosaïste assembler ses petits points de smalte ou de marbre, ainsi



PARTIE D'UN CARTON POUR VITRAIL, PAR VAN THULDEN [1].
(MUSÉE DU CINQUANTENAIRE A BRUXELLES)



le tapissier fit-il en petits points de laine, illuminés de petits points de soie.

Plusieurs générations d'ouvriers se sont livrés à ce fastidieux labeur; il n'est pas étonnant que rien ne demeura des traditions et qu'avec l'oubli complet des lois du métier on en ait perdu toutes les ressources.

Ajoutons, et cette considération n'est pas sans valeur, que la mauvaise méthode a élevé le prix de revient de la tapisserie à des hauteurs peu accessibles.

1. *N. D. L. R.* — Van Thulden, élève de Rubens, dessina trois vitraux, qui furent exécutés par Delabare pour la chapelle de la Vierge à l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles, où ils existent encore, ainsi qu'un quatrième vitrail, exécuté par Delabare sur ses propres dessins ou sur ceux d'un autre artiste.

Les cartons de ces vitraux, à grandeur d'exécution, sont conservés au Musée du Cinquantenaire, à Bruxelles.

Les cartons et les vitraux sont de remarquables exemples de l'art du vitrail au XVIIe siècle.

FRAGMENT DU VITRAIL DE DINANT, PAR G. LADON.



LA DESCENTE DE CROIX. TAPISSERIE DE BRUXELLES (XVIe SIÈCLE). MUSÉE DU CINQUANTENAIRE.

Voir « Bulletin des Métiers d'Art », 1906-1907, pp. 356-357.



ADORATION DES MAGES. TAPISSERIE
DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVe SIÈCLE
APPARTENANT AU MUSÉE DES GOBELINS.

Par la patiente et persévérante étude de nos anciennes tapisseries, le chanoine Thierry a préparé à l'école d'Héverlé la renaissance de cette industrie nationale, tombée au point qu'on en était venu à repeindre après coup les parties moins réussies, comprenez moins serviles, d'une pièce.

Grâce à la bonne volonté de M. De Wit, un artisan épris de son métier, nous avons pu, à Malines, transformer les anciens appareils de basse lisse et, par des essais méthodiquement conduits parallèlement à la restauration d'anciennes pièces, reprendre progressivement et avec un succès encourageant les vrais principes de cet art. L'artisan en fut récompensé, parce qu'il se trouve que la valeur économique de cette méthode ne le cède en rien à ses avantages artistiques et techniques.

Cependant, l'industrie de la tapisserie, comme celle de la dentelle, dépend essentiellement de ses cartonniers et ce sera peut-être la tâche la plus ardue de trouver des collaborateurs assez au courant du métier pour interpréter et traduire convenablement l'œuvre du peintre quand ils ne pourront entièrement s'en passer.



TAPISSERIE, PAR M. DE WIT, D'APRÈS FRA ANGELICO.

Pour donner un exemple typique de cette traduction, je montrerai le carton tracé par la fille du tapissier De Wit, d'après la célèbre *Annonciation* de Fra Angelico. Toutes les adjonctions apportées au modèle le sont pour satisfaire aux lois de la tapisserie, dont l'expression pratique est l'horreur du vide. Sans doute, l'œuvre de Fra Giovani n'est point égalée; il y avait témérité à s'en prendre à pareil modèle; mais il est certain que la traductrice eût trahi le maître si elle eût failli à sa propre langue pour lui rester fidèle.

Il convient d'ajouter qu'il n'y a pas deux ans, le tapissier travaillait encore au petit point et sa fille n'avait aucune notion du dessin technique. Remarquez l'application intégrale de la méthode : l'analyse; ils ont d'abord restauré d'anciennes tapisseries. Ils se sont exercés à les copier; ils traduisent maintenant les modèles intentionnellement choisis parmi les plus simples que la fresque peut fournir. En ce moment, les exercices de composition se développent par la préparation de cartons représentant l'histoire de Sainte-Godelieve, traitée dans le style des tapisseries du XVI[e] siècle, pour bien se pénétrer de toutes les ressources de cette technique parfaite. Après cela, on pourra, sans crainte, libérer l'artiste et lui permettre d'aborder tous les problèmes dont l'art décoratif nouveau demandera l'étude.

Ce n'est pas sans satisfaction que j'ai constaté par une des dernières livraisons du *Studio* que les restaurateurs anglais de



L'ANNONCIATION, DESSIN D'APRÈS UNE FRESQUE DE FRA ANGELICO.

cette noble industrie n'ont pas autrement procédé ; seulement, ils ont eu la bonne fortune de rencontrer Burne-Jones et le grand artiste n'a point dédaigné de se pencher longuement sur l'œuvre des anciens maîtres pour se relever leur émule.



Voilà la solution idéale du problème qui nous préoccupe. Mais les Burne-Jones et les Walter Crane sont des exceptions rares. Rares sont les Bethune et rares les Giotto.

Nous ne pouvons atteindre aux sommets d'où ces artistes privilégiés ont pu embrasser toutes les manifestations de l'art et concevoir d'une même pensée et diriger d'une seule volonté tous les éléments qui concourent par des moyens divers à la réalisation d'un tout parfaitement harmonieux et complet. Mais nous servirons l'art et nous rendrons service à un grand nombre de jeunes talents égarés dans la carrière encombrée des arts purs en les incitant à donner à l'industrie cet appoint d'art dont elle sent le besoin.

Que l'artiste veuille renoncer à ce réalisme ennemi de toute stylisation ; qu'à l'illusion de la réalité, il substitue l'idée

décorative ; qu'il se spécialise même dans une technique déterminée, afin qu'en connaissant mieux les règles, il puisse tirer de leur observation un plus heureux parti.

Ces conseils, on les donnera avec d'autant plus de succès et cette direction on l'imprimera d'autant plus utilement aujourd'hui que la situation économique l'impose.

Il n'est pas contestable, en effet, que l'éducation esthétique du public a progressé et qu'on attache à la décoration du home une attention et un prix que l'on réservait autrefois à l'acquisition d'œuvres picturales.

Mais le goût du public ne se contente plus de reproductions et de pastiches ; il veut un art appliqué à ses besoins, à sa vie, disons à son confort et à ses aises, mais aussi à ses aspirations littéraires, esthétiques, religieuses et morales.

Nous voulons autant que nos ancêtres un art créé pour nous, créé à notre image ou plus exactement à l'image que nous nous faisons de nous-même.

L'aspiration vers un art nouveau est bien la manifestation la plus évidente du réveil de notre sentiment artistique.

Il n'est que trop vrai, hélas ! que, pour démontrer l'ignorance des principes essentiels à tout art, bien des exemples fournis par l' « esthetic » ou « modern style » feraient pâlir le dernier avatar de la Renaissance. On pourrait, il est vrai, établir la filiation ; mais à quoi bon constater, une fois de plus, cette relation de cause à effet, si ce n'est pour chercher le remède approprié au mal. Ce remède, d'aucuns ont cru le trouver dans l'abandon de tout système en se plaçant dans une complète ignorance archéologique avec le seul guide des premiers artistes, la nature minutieusement observée, naïvement interprétée.

Ils visaient l'originalité, ils ont rendu avec une étonnante vérité le supplice de l'anguille écorchée, mais les applications heureuses de ce motif dans l'art industriel sont plutôt restreintes.

D'ailleurs, ce ne fut là que l'erreur d'un début. L'art nouveau s'est singulièrement assagi. La fantaisie a fait place au raisonnement et l'étude des matériaux refrène les caprices du dessinateur.



Or, en suivant dès ses premiers symptômes l'évolution de ce mouvement, j'ai constaté que, tant en Angleterre qu'en Finlande et chez nos voisins du Nord, l'art nouveau n'est devenu rationnel et vraiment esthétique qu'après s'être retrempé aux sources pures de la tradition nationale, et alors j'ai exprimé le regret que les écoles Saint-Luc soient indifférentes à l'irrésistible transformation qui s'opère, car je nourrissais à leur égard une prévention très injuste, et il me tarde d'en faire l'aveu.

J'ai cru longtemps que l'enseignement de Saint-Luc substituait simplement une formule archéologique à une autre, qu'il visait seulement à remplacer l'art païen par l'art chrétien, le style classique et ses dérivés par le style gothique, meilleur sans doute, mais ayant achevé son évolution, malgré tout affecté pour nous de cette tare antiartistique : l'imitation, la copie. Il forme des restaurateurs, soit, mais des artistes créateurs, non.

Eh bien, je fis personnellement certains essais d'art nouveau, et je fus amené à en diriger d'autres. De ces expériences, il résulta ceci : que je n'ai rien fait de passable qui n'eût un prototype moyenâgeux et que je n'ai jamais donné un conseil bon qui ne s'appuyât sur un exemple de cette barbare époque.

Mes préventions en furent singulièrement ébranlées; mais ce qui acheva de me convaincre, c'est qu'en observant le mouvement moderne belge, je constatai que, parmi ses meilleurs champions, ceux que caractérise la tendance nationaliste et qui ne se contentent pas de rester à la remorque des novateurs étrangers portent l'estampille de Saint Luc. Citerai-je Vierin, Lelan, les frères De Coene et Laigneil, toute cette école de Courtrai bien flamande et bien moderne. Le plus original peut-être de cette pléiade d'artistes artisans, Victor Acke, me racontait avec émotion comment maître Jean Bethune avait guidé ses premiers pas.

J'appris ainsi que je n'étais pas seul à m'être mépris sur les intentions du Maître. Non, l'idéal de Bethune n'était pas simplement réactionnaire, il ne se contentait pas de revenir aux Gothiques pour leur emprunter des formes; il voulait que l'on se pénétrât de l'esprit du moyen âge pour en arriver non point à reconstituer un art mort, mais à créer un art vivant, appliquant l'expérience du passé à tous les progrès que la science moderne est venue ajouter à l'outillage de l'artisan aux ressources de l'artiste.

Seulement, plus sage que d'autres, le maître eut l'intuition d'une méthode rationnelle et progressive, où sont développées de pair toutes les facultés qui concourent à la conception et à la réalisation de l'œuvre. Il procéda comme le pépiniériste avisé qui, dans les premières années, s'inquiète davantage des racines que du feuillage de ses jeunes arbres.

Ne voyant que ces racines, annuellement exhibées, le vulgaire, ignorant des choses horticoles, crut que le pépiniériste se contentait de peu. Cependant, l'arbre prend sa croissance dans la bonne terre flamande ; on ne voit plus les racines qui l'alimentent, mais son tronc vigoureux et ses rameaux touffus. De la pépinière sortent des plantes variées par d'habiles sélections et la force de l'arbre ne laisse aucune crainte quant à la reprise des greffes qu'on lui impose.

Trop tôt fut enlevé le maître, mais les disciples qui continuent son œuvre en voient maintenant le glorieux épanouissement, et c'est à bon droit qu'ils se réclament du nom de leur fondateur, car, dans leurs progrès, c'est son esprit qu'ils continuent et ainsi seulement sera comblé le fossé que la Renaissance avait commencé de creuser entre l'art pur et l'art appliqué!

DE WOUTERS DE BOUCHOUT.



UNE ANCIENNE PIERRE TOMBALE.



OTRE-DAME DU GRAND-ANDELY (Eure, France) est un vrai joyau d'architecture, où toutes les époques ont marqué leur empreinte et qui renferme une foule de chefs-d'œuvre d'art appliqué, parmi lesquels se distingue la magnifique dalle que donne l'illustration ci-jointe. Ce monument, que nous avons eu la bonne fortune de connaître sur place, nous a été communiqué en reproduction par M. Morin, artiste-peintre et archéologue à Andely. Il fait bon avoir des amis. Pour le cas présent, c'est ce qui nous permet de pouvoir mettre sous les yeux des lecteurs du *Bulletin* un spécimen peu ordinaire de l'art religieux normand du moyen âge. Cette pièce, absolument remarquable au point de vue de la composition, ne l'est pas moins sous le rapport de la science du trait et de l'habileté professionnelle que possédaient à fond, comme le prouvent leurs œuvres, les anciens artisans du moyen âge.

Les figures, au geste clair, développé géométriquement, font penser aux schémas de Villars-de-Honnecourt. Elles sont des plus expressives, comme des mieux senties pour le décor en à-plat de la surface sur laquelle elles ont été tracées. Rares sont les œuvres du genre qui nous montrent une aussi belle synthèse de la forme nature et un caractère d'écriture décorative plus noble, plus digne, plus respectueux, plus religieux.

La Vierge portant son divin Enfant est bien une reine assise sur son trône, revêtue de grandeur et de majesté, en même temps que de condescendance et d'amour. Quant au défunt, il est bien le fils qui réclame de sa Mère la toute-puissante protection. Son geste et son expression ne laissent aucun doute sur le sujet de sa pensée. L'auteur, artiste chrétien, assurément, nous montre son personnage vivant et agissant par la foi dans la prière, le sacerdoce et le service de la Reine des Cieux. Il n'est pas même un gisant dont le sommeil ressemble trop à la mort complète, qui, par-delà le tombeau, ne rappelle de sa nature que la matière. Ici, la pensée chrétienne tient le défunt pour vivant et actif, malgré la mort, et elle nous le fait voir tel dans sa représentation artistique. Voilà qui a été bien méconnu et oublié depuis la prétendue Renaissance !



Le *Guide du touriste aux Andelys,* par M. le chanoine Porée (1893), signale cette dalle sous la forme suivante :

« On a placé contre le mur, à droite en entrant (au rez-de-chaussée de la tour méridionale qui fait suite aux chapelles latérales), la pierre tumulaire de Richard de Saint-Laurent, doyen de la Collégiale d'Andely, mort dans la seconde moitié du XIIIe siècle. Cette dalle, ornée de figures habilement gravées, représente Richard à genoux aux pieds de la Sainte Vierge, qui tient entre ses bras l'enfant Jésus. Les inscriptions sont intéressantes. »

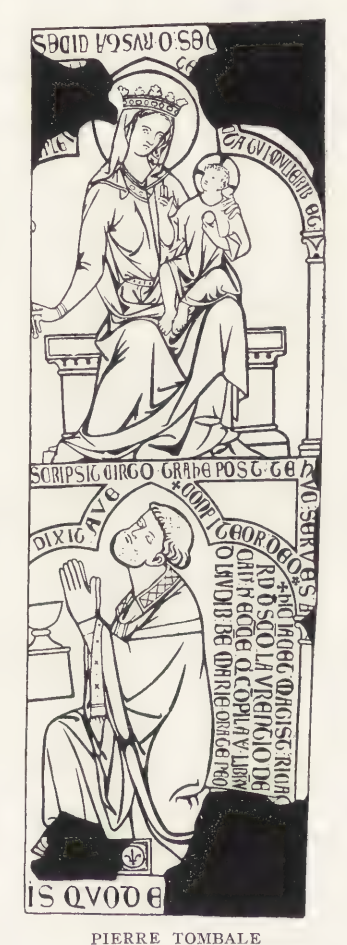
Cette mention ne nous apprend pas grand'chose. A peine le touriste, muni du guide, est-il renseigné de façon suffisante.

Heureusement pour nous, en même temps que la reproduction de la dalle, M. Morin a eu l'obligeance de nous envoyer les renseignements que voici, extraits d'un ouvrage d'archéologie locale :

« UNE PIERRE TUMULAIRE DE NOTRE-DAME D'ANDELY. Les travaux de restauration faits à l'église de Notre-Dame d'Andely, pendant les années 1860 à 1867, ont donné lieu à de curieuses découvertes archéologiques. Sous les dalles du chœur, que l'ignorance d'un siècle passé avait bouleversées, on a trouvé des inscriptions tumulaires, des fragments considérables d'un ancien tombeau élevé à la mémoire de Jehan Picart, seigneur de Radeval (1523).

» De toutes ces pierres tombales mises à jour, celle qui offre le plus grand intérêt archéologique est la dalle tumulaire, gravée au trait, d'un doyen de la collégiale d'Andely au XIII[e] siècle. Son antiquité, les personnages, les inscriptions en onciales gothiques en font un monument aussi rare que curieux. La souplesse du dessin, la pureté des lignes, la dignité des figures, tout attire et captive le regard de l'artiste.

» Cette pierre, qui, pendant de longues années, a servi de seuil à la porte d'entrée du chœur, avait été retournée et percée de quatre larges ouvertures destinées à recevoir le scellement de la grille. Contre l'usage commun des sépultures d'église, la pierre tombale d'Andely n'était pas incrustée dans le sol ; le chanfrein avec inscription qui se trouve encore à ses extrémites et se continuait autour de la pierre indique qu'elle était posée sur les dalles et formait relief de toute son épaisseur de $0^{m}12$. Une herse en fer devait la protéger contre le pied des passants.



PIERRE TOMBALE
A N.-D. DU GRAND ANDELY.

» Dans l'ogive trilobée qui encadre les deux personnages de la partie supérieure, on lit les mots suivants interrompus par des brisures :

(AVE:MARIA:GRATIA:)
PLEN (A : DOMINVS :)
TE (CV ; BENEDICTA :
TV : I : MULIERIB : ET :

» Puis, sur une seule ligne, au-dessous de la Vierge :

SCRIPSIT : VIRGO :
TRAHE : POST : TE :
HVC : SERVIES : A.

» La seconde moitié de la dalle représente maître Richard de Saint-Laurent, qui fut doyen du chapitre d'Andely, et de plus, comme nous l'apprend l'inscription placée près de lui, composa un livre intitulé : « De Laudibus Beatae Mariae » : Des louanges de la bienheureuse Vierge Marie. Ce livre est jusqu'à ce jour demeuré inconnu.

» Dans l'arcature au-dessus de la tête, on lit ces mots :

DIXIT : AVE+CONF : ITEOR : DEO+

» Puis, à droite, l'épitaphe suivante :

+HIC : JACET : MAGIST. RICA RD': D' : SCO : LAVRENTIO : DE CAN' : H' : ECCE : Q : COPILAV : LIBRU : D' : LAVDIB' : DE : MARIE : ORATE : P : EO :

C'est-à-dire : Hic jacet magister Ricardus de Sancto-Laurentio, decanus hujus ecclesiae, qui compilavit librum de laudibus beatae Mariae, orate pro eo.

» Aux extrémités chanfreinées de cette dalle, on voit une inscription qui se continuait autour de la pierre :

ES : O : RUSTA : VIDES :
IS : QVOD : E

Les mots qui restent sont malheureusement trop incomplets pour qu'il soit possible de leur donner une signification. »

F. F.

VARIA.

UNE PAGE D'HISTOIRE ET DE VÉRITÉ.— LA RENAISSANCE.— Ce danger qui est inhérent à toute richesse et qui consiste à l'aimer pour elle-même, beaucoup d'hommes de cette époque (la Renaissance) y succombèrent. De ceux qui s'attachèrent à la richesse matérielle et aux voluptés qu'elle procure, je ne parlerai pas : les voluptueux ne comptent pas dans l'histoire, leur action sociale est nulle, et ils représentent dans les destinées de l'humanité l'élément purement négatif. Mais il nous faut voir comment se comportèrent ceux que le jargon moderne appellerait les intellectuels, je veux dire ceux qui s'assimilèrent toute la culture de leur temps et qui réagirent sur l'esprit de leurs contemporains. Eh bien, la vie intellectuelle fit à un grand nombre de ceux-là l'effet d'un breuvage capiteux : elle les enivra. Ils ne voulurent connaître aucune mesure dans la jouissance de ses délices. Ils refusèrent de se souvenir de la loi morale qui en tempérait l'usage. Ils ne surent pas être autre chose que des humanistes et ne s'inquiétèrent pas de savoir s'ils resteraient chrétiens. Comme les légistes du XII[e] siècle, ils se livrèrent corps et âme au culte de l'antiquité. Ils furent païens, parce que les anciens l'étaient et, selon l'énergique expression des Livres Saints, ils devinrent semblables à leur idole.

Est-ce donc qu'on ne puisse étudier l'antiquité sans succomber à son charme victorieux et sans devenir païen d'intelligence ou de cœur ? Loin de là ! Il suffit de se rappeler la renaissance carolingienne, restée si chrétienne d'inspiration, malgré la place prépondérante qu'elle faisait aux lettres antiques, où ces puissants génies du XII[e] siècle qui, tous nourris de l'antiquité, ne lui ont cependant emprunté que ses éléments bienfaisants et ont gardé conscience de leur supériorité sur elle. Saint Thomas d'Aquin n'a pas asservi la pensée moderne à celle de son maître Aristote, il a plutôt fait contribuer Aristote à la démonstration des vérités chrétiennes. Dante Alighieri a eu un culte pour Virgile, en qui il personnifie la science humaine, mais plus que Virgile il a aimé Béatrice, qui est le symbole de la science divine. Voilà d'illustres modèles, dont les hommes du XV[e] et du XVI[e] siècle pouvaient se souvenir pour s'en inspirer. Et, de fait, il y en eut un grand nombre, parmi les humanistes de ce temps, que les lettres n'enlevèrent pas au christianisme ; je nommerai, entre autres, Rodolphe

Agricola, Victorin de Feltre, Aléandre, Maffeo Vegio, Alexandre Hegius, Thomas Morus, le cardinal Fisher, Louis Vivès, notre admirable Cleynaerts, et un grand nombre d'autres.

Mais, on doit le reconnaître, tous les esprits n'eurent pas le même degré de vertu ou de santé intellectuelle. Beaucoup succombèrent au parfum empoisonné qui sortait du tombeau de l'antiquité. Les vices que réprouvait la morale chrétienne ne les effarouchèrent pas, lorsqu'il les virent apparaître idéalisés et avec tout le prestige dont les entourait la poésie. Ils envièrent l'absolue liberté de la pensée antique qui, n'étant entravée par les liens d'aucune vérité, vagabondait à loisir dans le champ infini de la spéculation philosophique. Souvent, à leur insu, ils se virent entraînés hors des positions sûres que l'éducation chrétienne avait faites aux volontés et aux esprits. Ils baissèrent leur niveau moral pour le mettre à la hauteur de celui de l'antiquité et ils lâchèrent les vérités qui leur semblaient des chaînes et qui étaient en somme des supports.

C'était inévitable. L'espoir de se conserver intacts avec des imaginations aussi engouées eût ressemblé à la prétention de certains jouvenceaux de notre temps, qui, après s'être fait autoriser, par des confesseurs faciles, sous prétexte d'études littéraires, à lire toutes les productions des pornographes contemporains, croiraient pouvoir sortir de cette fréquentation avec une imagination non souillée, avec un ressort moral non faussé, avec une volonté toujours droite ! Ainsi l'étude passionnée des Grecs et des Romains produisit, sur leurs différentes catégories d'admirateurs, des phénomènes variés que nous essayerons de classer d'abord et d'apprécier ensuite.

En général, au XVIe siècle, tout le monde, les meilleurs chrétiens comme les païens les plus avérés, subit avec une docilité exemplaire le charme littéraire de l'antiquité. On peut dire que ce fut là une espèce de minimum d'influence païenne. La conviction universelle s'établit que les types à jamais incomparables du beau avaient été conçus par les anciens et que nous n'avons, nous autres modernes, qu'à imiter éternellement ceux-ci, si nous voulons, à notre tour, réaliser un idéal esthétique. Il ne faisait doute pour personne que les anciens avaient créé les moules dans lesquels nous devions, sous peine de produire des œuvres barbares et monstrueuses, jeter les productions de notre propre génie, et le plus haut effort artistique qui nout était attribué, c'était d'atteindre par l'imitation au niveau des œuvres qu'ils avaient, eux, tirées de leur imagination. A tout jamais, il était écrit dans le livre de nos destinées que le rôle de créateur était réservé à l'antiquité et que l'âge moderne devait se contenter de celui d'imitateur.

Cette bizarre conception de la vie esthétique s'explique en grande partie par l'ignorance de ceux qui la formulèrent. On ne connaissait plus depuis longtemps et pour longtemps on ne devait plus connaître le moyen âge. Les jugements de Boileau, dans son *Art poétique,* sont bien significatifs sous ce rapport. Il est convaincu, et il le dit avec une admirable sérénité, que nos dévots aïeux n'ont connu aucune espèce de poésie, qu'ils n'ont pas même connu le rythme et que le théâtre est resté pour eux un plaisir ignoré : assertions qui paraîtront monstrueuses à qui sait que les troubadours et les minnesaengers du moyen âge sont les pères du lyrisme moderne, que toutes nos épopées datent de cette époque, depuis l'incomparable *Chanson de Roland,* jusqu'au *Roman du Renard,* en passant par le *Poème du Ciel* et par la chanson des *Niebelungen ;* enfin, que jamais le théâtre n'a joui d'une popularité et d'une influence sociale comparable à celle qu'il avait au moyen âge. Aussi faut-il entendre comment, de nos jours, Littré fait la leçon à ce bon Nicolas Despreaux et lui suggère que ses jugements ne sont guère dignes d'un législateur du Parnasse.

Mais il y a autre chose que l'ignorance dans le point de vue littéraire des gens du XVIe et du XVIIe siècle ; il suppose un véritable engouement. C'était, hélàs ! le temps où ce bon Père Mattei demandait la permission de lire son bréviaire en grec, pour ne pas se gâter le style dans le mauvais latin de l'Église. Et que dire

donc des préventions en matière d'art plastique ! Ils vivaient et mouraient à l'ombre de nos merveilleuses cathédrales gothiques, les hommes qui défiguraient ces nobles monuments pour les faire ressembler à l'exiguë et froide beauté des temples grecs. Ils avaient sous les yeux la radieuse majesté des portiques de Reims, de Paris et d'Amiens, et ils les méprisaient ! C'est un des plus éclairés, et à coup sûr, des plus sympathiques parmi les grands écrivains du XVII[e] siècle, c'est notre bon Fénelon qui formule, contre l'art de nos pères, une condamnation dont toutes les lignes et tous les mots sont autant d'outrages à la vérité, au bon goût et au sens esthétique. Pourquoi un si étrange aveuglement, sinon parce qu'on était convenu *a priori* qu'il n'y avait de beauté que dans l'art antique ou dans celui de ses imitateurs, parce que l'absolue supériorité artistique des anciens était un axiome aussi indiscutable que les dogmes de la foi chrétienne.

Vainement eussiez-vous essayé de faire comprendre aux gens qui pensaient ainsi qu'ils faisaient injure au christianisme, en se le figurant comme incapable de réaliser un idéal de beauté ; ils se seraient bornés à vous répondre avec Boileau :

> De la religion les mystères terribles
> D'ornements égayés ne sont pas susceptibles,

et si vous les aviez un peu pressés, ils vous auraient déclaré qu'il n'y a rien de commun entre la religion et l'esthétique, à peu près comme aujourd'hui, dans notre pays, on dit du côté droit qu'il n'y a rien de commun entre la religion et les questions économiques, et dans le côté gauche qu'il n'y a rien de commun entre la religion et la politique.

Qui ne voit qu'il y avait déjà là, même chez les meilleurs, une vraie diminution de la foi chrétienne, puisqu'ils excluaient l'influence de celle-ci de tout le vaste domaine intellectuel, et qu'eux-mêmes faisaient de leur esprit deux compartiments, dont l'un était réservé à la vie artistique et la poésie, la religion se voyant confinée dans l'autre. Ils ignoraient ou ils oubliaient que le christianisme est comme le soleil, qui doit tout pénétrer pour tout vivifier ; qu'il y a une esthétique chrétienne comme il y a une politique chrétienne et une économie chrétienne ; que le beau, comme le vrai et comme le bien, est un des aspects de l'Etre par excellence, qui est Dieu, et que, dans l'art comme dans la nature, rien n'est beau qui ne porte au front le reflet de la beauté increéée. Ces vérités qui font partie intégrante de la doctrine chrétienne, nul, semble-t il, ne s'en doutait alors, et il a fallu attendre le *Génie du Christianisme* pour qu'on se rappelât que la religion catholique avait bien quelque beauté [1].

GODEFROID KURTH.



LA NÉCESSITÉ DES MUSÉES PROFESSIONNELS se fait de plus en plus sentir aux artisans. En général, les petits patrons n'ont pas les ressources ou les connaissances voulues pour se constituer, en vue de l'exercice de leur métier, une collection de modèles et une bibliothèque.

C'est donc au musée professionnel que doivent se trouver, pour les divers métiers, la collection de modèles commune et la bibliothèque collective. Là, chaque artisan pourra se procurer les documents, les éléments d'étude et les livres utiles.

La création des musées professionnels serait facile si les intéressés voulaient s'organiser en unions professionnelles. Car, les musées pourraient résulter de la réunion dans un même local des collections, bibliothèques et documentations nécessaires à chaque union professionnelle de la région.

Chaque métier occuperait une salle dans ce bâtiment, qui pourrait être ainsi la maison des métiers.

Une salle plus grande, le préau, si l'on veut,

1. *L'Église aux tournants de l'histoire.* Résumé de cours professé à Anvers, pendant l'année 1897-1898, à l'extension universitaire pour femmes.

serait consacrée aux expositions permanentes ou temporaires, collectives ou spéciales.

Il est inutile qu'un musée professionnel soit monumental, solennel et richement décoré. Le musée professionnel doit être, au contraire, intime, facile d'accès, avant tout utile et même utilitaire.

Que l'art industriel belge soit représenté par des pièces authentiques, rares, intactes et parfaites aux musées des arts décoratifs et industriels du Cinquantenaire. Qu'il en soit de même, s'il se peut, dans les musées d'archéologie de nos villes de province.

Mais les unions professionnelles peuvent se contenter, pour les collections du musée professionnel, de pièces moins coûteuses : de fragments, dont la valeur technique peut être très sérieuse, ainsi que de cartons, de reproductions, de photographies, de dessins. Les pièces doivent pouvoir être reproduites, mesurées, démontées et déplacées autant de fois qu'il le faut pour renseigner complètement et instruire pratiquement ceux qui viennent les interroger.

Qu'on organise, de temps en temps, au musée une exposition temporaire soignée et élégante afin d'attirer le grand public et lui apprendre, en l'intéressant, à apprécier les bons produits. C'est très utile. A quoi servirait-il de former le producteur, si l'on n'éduque le consommateur ?

Cependant, le musée professionnel doit avant tout être une véritable institution d'enseignement. C'est le centre d'inspiration, c'est le guide dans l'éducation professionnelle, c'est la source des idées et des renseignements pour le progrès des métiers.

Les cours spéciaux pour patrons y seront donnés et les collections pratiques doivent être formées en vue de servir de démonstration à ces cours et pour que ceux-ci soient suivis avec plus de fruit. Chaque union professionnelle, logée au musée, aurait son matériel didactique et ses moyens de démonstration appropriés. L'union professionnelle réunirait pour ses adhérents les éléments nécessaires dans sa spécialité.

Que les administrations communales, provinciales, centrales, aident à former ces collections pratiques d'art industriel. Leur intervention est justifiée par la pensée même qui la sollicite : il s'agit d'œuvres d'enseignement, d'œuvres d'utilité publique. L'intervention de l'autorité sera un gage de durée, de pérennité presque, pour une œuvre que ne peut dissoudre ou disséminer la négligence ou l'avidité des particuliers. Le musée professionnel existe et doit exister pour les patrons de demain comme pour ceux d'aujourd'hui ; il est accessible à tous.

En particulier, l'autorité communale peut et doit jouer son rôle dans cette œuvre locale, dont le premier effet sera de faire prospérer sur place les métiers de la cité.

L'autorité centrale devra également encourager par des subsides et pourra aider à la coopération mutuelle des musées professionnels.

Grâce encore au Gouvernement, comprenant l'utilité et le besoin de l'œuvre entreprise, les musées professionnels pourront tirer parti des musées et des collections de la capitale, des musées et des collections archéologiques, des trésors, des archives, etc.

L'utilisation, la mise en valeur pratique de nos collections d'art est encore à entreprendre et à mettre en mouvement. C'est par les musées professionnels, ainsi organisées, que nos richesses d'art national cesseront d'être stériles.

⁂

Mais avant que le nombre de ces musées soit bien grand, leur influence se fera sentir et ils trouveront entre eux une action mutuelle et un appui réciproque.

L'échange de documents et de modèles pourra se faire de musée à musée ; l'union professionnelle d'ici prêtera à sa consœur de là-bas ; tel musée servira de siège, de loin en loin, à l'exposition de toutes les unions professionnelles belges d'un même métier.

Cette solidarité d'efforts, cette action nationale d'ensemble peuvent être favorisées par la formation de fédérations d'unions profession-

nelles. Il suffira de se conformer à cet égard à la loi sur les unions professionnelles pour aboutir à des œuvres sérieuses et durables.

Si le musée est constitué par un groupement d'unions professionnelles reconnues, le gouvernement aura plus de raisons encore de s'y intéresser ; il possédera les éléments de contrôle et les garanties précieuses que la loi sur les unions professionnelles a établies pour le maintien des collections d'enseignement et de perfectionnement technique appartenant aux unions professionnelles.

Plus l'État a de garanties, plus les autorités pourront fournir, d'année en année, des éléments de documentation artistique, technique et commerciale.

Mais ici, comme dans toutes les œuvres de la petite bourgeoisie industrielle et commerçante, les professsionnels des métiers et des négoces intéressés doivent, autant que possible, payer de leur personne et préciser leurs désirs, leurs aspirations, les nécessités de leur profession. Il appartient donc aux unions professionnelles légalement reconnues de constituer des musées pour les divers métiers.

Dans les conditions que nous avons indiquées, il ne s'agit pas de bien grosses dépenses. Un musée professionnel pratique et simple ne créera pas de lourdes charges, ni pour les intéressés, ni pour les unions professionnelles elles-mêmes.





